

مارتن هيدجر

الكتاب على البيع

المفرد انتقاد

م قراءة في شعر هولدرن وتراكل

تلخيص وترجمة

بسّام حجار

المركز الثقافي العربي



المنادي
انتقاد

* إنشاد المنادى .
(قراءة في شعر هولدرلن وتراكل) .
* تأليف: مارهن هيدجر .
* ترجمة: بسام حجار .
* الطبعة الأولى 1994 .
* جميع الحقوق محفوظة .
* الناشر: المركز الثقافي العربي .
* العنوان :

□ بيروت/الحمراء - شارع حان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث .
* ص.ب/113-5158 * هاتف/343701-352826 * تليكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي - الأحاس * ص.ب/4006 * هاتف/307651-303339
● 28 شارع 2 مارس * هاتف/271753 - 276838 * فاكس/305726 .

مارتن هيدجر

المنادى انتقاد

ع قراءة في شعر هولد رن وتراكل

تلخيص وترجمة

بسّام حجار

المركز الثقافي العربي



هذا الكتاب

يتناول هذا العرض المحاضرات التي كتبها مارتن هايدغر حول شعر جورج تراكل وهولدرلن إنطلاقاً من الترجمة الفرنسية .

حول شعر جورج تراكل :

- 1 - الكلام .
- 2 - الكلام في عنصر القصيدة .
- 3 - السبيل نحو الكلام .

في «التوجه نحو الكلام» لمارتن هايدغر - ترجمه عن الألمانية كل من جان برفريه ، ولفغانغ بروكماير وفرنسوا فيدييه -

منشورات غاليمار - ، (تل كل) .

حول شعر هولدرلن :

- 1 - هولدرلن وجوهر الشعر .
- 2 - كما في يوم عيد .
- 3 - الأرض والسماء في شعر هولدرلن .
- 4 - القصيدة .

في «مقاربة لهولدرلن» لمارتن هايدغر - ترجمه عن الألمانية كل من هنري كوربان ، ميشال ديغي ، فرنسوا فيدييه وجان لوني .

منشورات غاليمار - مكتبة «كلاسيكيات الفلسفة» .

إنَّ الكائن البشري يتكلَّم. وهو يتكلَّم في حالة اليقظة وفي الحلم. إذن نحن نتكلَّم باستمرار حتى عندما لا نتفوه بأي كلام، وحين نكون منصرفين إلى الاستماع أو القراءة. ولكن ما ينبغي أن نوضحه هنا هو أنَّ التكلَّم لا ينتج عن رغبة في الكلام سابقة على الكلام نفسه. نعرف منذ أن بدأ العلم يبحث في هذا المضممار أنَّ الإنسان يمتلك الكلام بالطبيعة. وغنيوم دو هامبولت (Guillaume de Humboldt) لم يكن آخر من انكب على تمحيص هذه المسألة. ولكي نحاول هنا أن نتناول «الكلام» ينبغي ربُّما، إنطلاقاً ممَّا سبق، أن نعرِّف الكائن البشري.

مهما كان من أمر هذا التعريف تبقى للكلام المكانة الأقرب إلى الكائن البشري. لذلك ليس غريباً أن يجد أمامه، حين يعمل تفكيره في الأشياء التي يصادفها أو تصادفه إلا أن يستخدم الكلام وأن يجعله ملائماً لما يبان له منها. إنَّ التفكير يحاول أن يفتني بتمثل (représentation) لما يمكن أن يكونه الكلام بشكل عام. وحين نقول «عام» نعني ما ينطبق على كلِّ شيء، وهو ما نطلق عليه اسم الجوهر. فالفكر، حسب اليقين الشائع، هو أن نتمثِّل بصورة عامة ما هو شمولي، أو على الأقل

تلك هي السمة الأساسية للتفكير. وأن نتناول الكلام بالتفكير يعني إذن: إقترح تمثلاً لجوهر الكلام وتحديد هذا التمثيل، تحديداً كافياً، في صلته بالتمثيلات الأخرى وفي نسبته إليها. نستطيع أن نقول إن هذا هو موضوع محاضرتنا. لكن العنوان الذي اخترناه ليس «جوهر الكلام» بل «الكلام» فحسب.

إذا كان الهدف من هذه المحاضرة أن نحدد موضع (site) الكلام، فهذا لا يعني أن نحمل أنفسنا إلى «موضع» وجوده (être). الأمر الذي يتطلب الشروع بـ «تجميع» (recueil) هو بمثابة «إستجماع للذات» (recueillement) يشكل قفزة (saut) هي قفزة الأصل (Origine). فما نريد أن نتبعه هنا هو الكلام فحسب. الكلام نفسه هو: الكلام. ولا شيء سوى ذلك أو في خارجه. فالكلام في ذاته هو الكلام (la parole même est la parole). ولكن كيف يفضي بنا مثل هذا التكرار لكلمة «كلام» إلى تقدم ما في إستقصاء المسألة؟ إلا أن الأمر، فيما يعيننا، لا يتعلق بالتقدم أو السير قُدماً. إذ نحن نود فقط أن نحاول الوصول، لمرة واحدة، إلى حيث نقيم فعلاً. لذلك نتوقف قليلاً للإجابة على السؤال التالي: ماذا عن الكلام نفسه؟ ونسأل أيضاً كيف يتوصّل الكلام لأن يكون بوصفه كلاماً؟ إجابتنا: الكلام مُتَكَلِّم (la parole est parlante) وقد تكون هذه الإجابة هي إحدى الإجابات الممكنة إذا ما توصّلنا لأن نكتشف فعلاً ماذا يعني التكلّم (parler). أن نفكّر في استقصائنا للكلام يفترض أن نذهب مباشرة إلى التكلّم في الكلام لكي يُتاح لنا أن تكون لنا إقامة لديه، يعني في تكلّمه هو (الكلام) وليس في تكلّمنا نحن. فما نود أن ننجزه هنا هو أن لا نؤسّس الكلام انطلاقاً من أي شيء آخر لا يكون هو

الكلام نفسه ؛ كما أننا لا نريد أن نفسّر شيئاً آخر بالكلام أو من خلاله .

في إحدى رسائله إلى هردر (Herder) كتب هامان (Hamman) يقول : «حتى لو كنت أمتلك فصاحة ديمستينوس لن يكون في استطاعتي أفضل من أن أردّد، لثلاث مرات على التوالي ، الكلمة نفسها : العقل هو الكلام (لوغوس)» (1784) . فهامان يرى أن سبب العجز الذي يتخبط فيه هو أن العقل كلام . وعندما يحاول أن يجد تعريفاً للعقل يجد أنه لا بدّ له أن يعود إلى الكلام .

أن نفكّر، إذن، في استقصائنا للكلام، يعني : أن نصل إلى التكلّم الذي هو الكلام بحيث ينبثق كما هو ويحدث بما هو ما يمنح الإقامة لوجود الكائنات الفانية . لكن ماذا يعني التكلّم (le parler) ؟ ينطلق الفهم الشائع من افتراضات ثلاثة هي التالية :

1 - التكلّم هو التعبير . إذ ليس هناك ما هو شائع أكثر من تمثّل الكلام بوصفه عملية تخريج (exteriorisation) . وهي عملية تفترض فكرة وجود «داخل» (intérieur) ينبثق أو يتمّ استدراجه إلى الخارج .

2 - الكلام بوصفه نشاطاً إنسانياً . إذن، الإنسان هو الذي يتكلّم . وهو يتكلّم، في كلّ مرة، لغةً خاصّةً به . وبهذا المعنى لا يعود بإمكاننا أن ندّعي أن الكلام هو المتكلّم . لأننا لو ادّعينا ذلك كنّا كمن يقول بأنّ الكلام هو الذي يصنع الإنسان، أي هو الذي يجعله إنساناً .

3 - إنّ التعبير الذي هو فعل الإنسان (أحد نشاطاته) يُمثّل

ويستعرض ما هو واقعي وما هو لا واقعي .

لكن هذه العناصر الشائعة للتعريف لم تعد كافية لتحديد الكلام بما هو كذلك . إذ يتضح مما سبق أن هناك من يرد الكلام إلى نشاط خاص بالإنسان ، وفي المقابل ، هناك من يرد الكلمة (le verbe) إلى أصل إلهي كما ورد في إنجيل يوحنا حيث الكلمة كانت في الأصل مع الله . إلا أن كل هذه التساؤلات حول اللغة والتي حكمت كل التفكير الإنساني منذ أكثر من 2500 سنة ، وبرغم كل التقدم على صعيد الأبحاث اللسانية ، لم تنتبه إلى مسألة يمكن أن نعتبرها أقدم ما جبه الإنسان : أي كل ما يتعلق بـ «كيفية استقامة الكلام» .

قلنا في ما سبق : الكلام متكلم . فماذا عن تكلمه ؟ أين نستطيع أن نجده ؟ أليس حيث كان قد تمّ التكلم (le a été parlé) . فهناك قد تمّ التكلم وحيث تمّ لا يتوقف التكلم ، يظل في منأى . وحيث كان تمّ التكلم يجمع الكلام النحو الذي يتابع فيه إنتشاره وما يستمر في الإنتشار إنطلاقاً منه ؛ أي دوام إنتشاره : وجوده . إلا أننا غالباً ما لا نصادف ما تمّ تكلمه إلا بوصفه منقضيّاً (ماضيّاً) في كلام . فإذا كان لا بدّ لنا ، إذن ، أن نبحث في التكلم ، في الكلام حيث كان تمّ التكلم ، ينبغي أن نجد ما هو متكلماً خالصاً (محضاً) وهذا المتكلم (le parlé) المحض هو القصيدة . لكن لندع الآن مثل هذا الاقتراح ولنسأل : أي قصيدة من شأنها أن تحتوي على المتكلم المحض ؟ لكي نهتدي ليس هناك أيّ معيار أو قاعدة . هناك اختيار . إنتقاء . والإنتقاء يتم وفق ما يجعلنا أمام إنتشار الكلام بحيث يتيح لنا ، في تتبعه ، أن نعرف كيف يتكلم الكلام نفسه .

القصيدة التي اخترناها هي قصيدة جورج تراكل «مساء شتائي» (*). وإذا نقول إنها قصيدة لشاعر اسمه جورج تراكل فلا يعني هذا أن كاتب القصيدة هو الذي يحدّد منهج مقاربتها. فالقصيدة الجيدة تتميز بحضور نستطيع معه أن نستبعد اسم كاتبها وشخصه. تتألف القصيدة (مساء شتائي) من ثلاثة مقاطع رباعية. ولن نتوقف هنا عند نوع الأبيات والقافية والتقسيم العروضي لأن مثل هذه الدراسة يسهل أن يقوم بها مختصّون بالبناء الشعري. لكننا نشير في البداية إلى أن مضمون القصيدة سهل الفهم وفي متناول القارئ. ونستطيع أن نوجز ما تحاول القصيدة أن تصفه بما يلي:

1 - يصف المقطع الأول ما يحدث في الخارج. الثلج

(*) نص القصيدة: «مساء شتائي».

حين يهطل الثلج على النافذة
وحين، طويلاً، يقرع جرس المساء،
لكثرة من البشر تكون المائدة جاهزة
والبيت مهياً وملاًناً.

ثمّة من يكون على سفر
يصل إلى الباب عبر الدروب المظلمة
ذهباً تزهر شجرة الرحمات
التي تلدها الأرض من نسغها الطري.

أيها المسافر أدخل بدعة
الآلم حَجَر العتبة،
هنا في الضوء الخالص، يشع
على الطاولة، خبز ونيذ.

(جورج تراكل)

نقل نص القصيدة عن الفرنسية

يهطل وجرس المساء يرنّ وما هو في الخارج يكاد يلامس إلفه
الداخل في المسكن البشري. ورنين الجرس يُسمع في كل
بيت. في الداخل كل شيء جاهز ومرتب. المائدة مُهيأة.

2- المقطع الثاني يثير نوعاً من التضاد والتعارض. إذ
«يخبرنا» المقطع أنه، بعكس كل الذين يجلسون حول الموائد
في منازلهم، هناك آخرون يسافرون، غرباء، في الدروب
المظلمة. إلا أن هذه الدروب - وإن كانت سُبلاً شاقة - تُفسي
أحياناً إلى باب منزل يؤويهم. لكن القصيدة لا تعبر عن هذا
الإهداء (إلى المنزل/الملاذ) بوضوحٍ يجنب القارئ مشقة
التأويل. يرد في القصيدة ذكر شجرة: شجرة النعمات
(الرحمات).

3- أمّا المقطع الثالث فيدعو المسافر إلى ترك ظلام
الخارج وإلى الدخول في نعمة الضوء. فمنزل كل إنسان
ومائدته اليومية أصبحا بيت الله ومائدته المقدسة.

في استطاعتنا أن نتناول بالتحليل عدداً لا يُحصى من
تفاصيل مضمون القصيدة. ولكن إذ نستسلم لإغواء التحليل
المضموني نحكم على أنفسنا بالأ نغادر التقليد الذي لا يرى
في الكلام إلا التمثيل (la représentation). وبهذا المعنى لا
يكون الكلام سوى الأداة التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن
اعتماد النفس والداخل ورؤية العالم التي تحكمها. أمّا نحن
فنرى ضرورة الخروج من هذا الفهم وعليه، وضرورة كسره،
لأن الكلام، فيما يعيننا، ليس مجرد تعبير أو مجرد نشاط
إنساني. الكلام مُتكلم. لذلك نحاول أن نبحث عن التكلّم
في كلام القصيدة. فما ينبغي البحث عنه إذن، يجب أن يكون

في شعرية الكلام المتكلم (la parole parlée).

يدفعنا عنوان القصيدة (مساء شتائي) لأن نحسب أنها مجرد وصف لمساء شتائي كما هو في الواقع. لكن القصيدة لا تناول مساء محددًا يحل في مكان ما أو في لحظة ما. فالشاعر لا يريد أن يكتب مجرد وصف لمساء شتائي حدث فعلاً أو لم يحدث، لكنه يحاول أن يظهره وكأنه حدث وحاضر عبر إثارة الانطباع لدينا بأنه حدث. فمن خلال كتابة القصيدة يتخيل الشاعر شيئاً ممكن الوجود ويصور حضوره؛ وبعد أن تستقيم القصيدة في شكلها تثير فينا صورة ما تمّ تصوّره على هذه الهيئة. فالمخيّلة الشعرية هي التي تنبثق من كلام القصيدة. والمتكلم فيها هو الشيء الذي ينبثق منها ويتلفظ به الشاعر. وما يتمّ لفظه يتكلم بمقدار ما يصوغ مضمونه كلام القصيدة على أكثر من نحو، يتكلم في حركة تخريج (extériorisation). إذن الكلام متكلم إذا ما سلّمنا جدلاً بأن التكلم في حقيقته ليس هو التعبير (expression). وحتى في سعينا لفهم متكلم (le parlé) القصيدة انطلاقاً من فعل القول الشعري (le dire poétique) فإنّ المتكلم يبدو دائماً، وعلى وجه الخصوص، بوصفه كلاماً يلفظ ويصوغ (prononce et énonce).

عندما نقول إنّ الكلام متكلم فهذا يعني أيضاً، وعلى الأخص، أنّ الكلام يتكلم. إذن ما يتكلم هو الكلام وليس الإنسان، دون أن يعني ذلك أننا ننكر على الإنسان ملكة الكلام، ولا ننكر شرعية جمع الظواهر اللسانية في خانة «التعبير» (أو العبارة)، لذلك نسأل: ما هي الحدود الدقيقة

التي نستطيع من ضمنها أن نقول إن الإنسان يتكلم؟ ولكي نحصل على الإجابة نسأل أيضاً: ما هو التكلم (le parler)؟ نختار، على سبيل المثال، هذين البيتين من قصيدة تراكل:

«حين يهطل الثلج على النافذة
وحين، طويلاً يقرع جرس المساء»

نلاحظ أن في البيتين تسمية لعناصر المساء الشتوي، ولكن ماذا تعني التسمية؟ إنها أكثر من اقتران الأشياء والأحداث - المعروفة والمعقولة بكلمات تدل عليها. فالتسمية ليست توزيع نعوت أو استخدام كلمات. أن تسمي يعني أن تنادي بالاسم، أن تخاطب، أن تدعو بالاسم، فالتسمية نداء ودعوة، والنداء يجعل مناداه أقرب إليه. لكن هذا القرب لا يجعل المنادى حاضراً في دائرة الحاضر وطمأنينته. النداء يستدعي حضور الأشياء. ويدعوها لأن تحضر. وبذلك يفضي قرب حضور ما لم يكن في السابق إلى منادى، إلا أن معنى النداء يكمن في أنه يشير مسبقاً إلى موضوع ندائه. في أي اتجاه؟ في البعيد، هناك حيث يقيم المنادى الذي يكون لا يزال في حالة الغياب؛ فالنداء يدعو إلى القرب دون أن ينتزع مناداه من البعد. النداء ينادي في ذاته، يراوح بين الذهاب (إلى المنادى) والعودة منه، كأنه دعوة للقدوم، للحضور، ودعوة للذهاب إلى الغياب. فالأشياء التي يستدعيها النداء (الدعوة) في البيتين تحضر في الكلام. لكنها لا تحضر كالأشياء الماثلة في الغرفة. فأي الحضورين أسمى (وأقوى)؟ حضور الأشياء الماثلة لأبصارنا أم حضور تلك التي تنادي؟ ذلك أن في النداء نفسه موضعاً ليس أقل عرضة لأن يكون هو نفسه منادى. إنه موضع قدوم الأشياء كأنه حضور يقيم في

قلب الغياب. إنَّ النداء الذي يسمِّي الأشياء إنما يدعوها إلى مثل هذا القدوم. فالدعوة هنا إنما تدعو الأشياء، بما هي أشياء، لأن تلتفت نحو البشر لكي تكون ما يعينهم (ما ينظر إليهم)؛ في القصيدة ثمة إطار يجمع السماء والأرض والبشر الفانين والآلهة؛ وهذا الإطار الذي تمَّ خلقه بانسباط الأشياء في اتجاه ذواتها هو ما نسمِّيه «العالم»، وأنَّ يتيح الإطار مثل هذه الإقامة الجامعة أمر هو بالذات ما يشكِّل الوجود الشيئي للأشياء (l'être - chose des choses). فحين تتمَّ تسميتها تستدعى الأشياء المسمَّاة وتُنادى إلى وجودها كأشياء. وفي بسطها (en déployant) لوجودها كأشياء تكون الأشياء أشياء ومن خلاله تحمل عالماً لأن يكون على صورتها.

هكذا لا يعود «العالم» مجرد كلمة تنتمي إلى تصوّر ميتافيزيقي. فهي ليست الكلمة التي تدلُّ على الوجود المعلمن (الزماني) للطبيعة وللتاريخ، لا تفيد معنى الخلق (Mundus) الذي يتمثله اللاهوت، كما لا تعود تشتمل على مجمل ما هو حاضر (بحسب المعادل اليوناني للكلمة). فالأشياء فحوى العالم، والعالم حظوة الأشياء. والكلام، في المقطعين الأولين من القصيدة، يتكلَّم بأنَّ يقول للأشياء بأنَّ تجيء إلى العالم، وللعالم بأنَّ يجيء إلى الأشياء. ولكن ينبغي هنا أن نشير إلى تمايز هاتين الدعوتين، ذلك أن لا «العالم» ولا «الأشياء» في حضورين منفصلين يضاف واحدهما إلى الآخر، بل يحضر واحدهما عبر الآخر ومن خلاله. وعبر تخلُّلها هذا يخلقان «وسطاً» (milieu)، يكونان فيه في اتحاد، وفي وسط الحضورين معاً هو الرقَّة المكثِّفة لما هو حميم، أي «المابين» (l'entre - deux). فالحميميَّة حيث يقيم الحضوران للعالم

والأشياء وأحدهما من أجل الآخر ومن خلاله، ليست انصهاراً من شأنه أن يضيع فيه كل شيء، بل هو وحدة (حيث يمكن للحميم أن يكون) وحيث بين «العالم» و«الشيء» التمايز الخالص وحيث الإقامة المميزة، في «وسط» الحضورين، في المابين، حيث العالم والشيء يختلفان، يسود مفصل (Dis) / قول اقترانهما. إذن تظهر حميمية اتحاد العالم والشيء في مفصل المابين، في الاختلاف (Dif - férence). والاختلاف هنا يحمل معنى خاصاً لأنه، بما هو كذلك، «واحد» و«فريد»، إذ به يبقى الوسط الذي، نحوه ومن خلاله، يكون العالم والشيء في حالة واحدة. فالاختلاف يحمل العالم على اكتمال انبساطه بوصفه عالماً، ويحمل الأشياء على اكتمال تفتحها بوصفها أشياء، ومن خلال ذلك يحملهما واحدهما إلى حضور الآخر، لم يعد الاختلاف إذن تمييزاً بين موضوعات مختلفة كما نقومها في تصوراتنا، ولم يعد مجرد علاقة عينية بين عالم وشيء كما في التصور، ولم يعد ناتجاً من وحدة العالم والشيء بما هو الصلة بينهما. فهو (الاختلاف Dif - férence)، فيما يعني العالم والشيء، يجعل الأشياء أن تكون هي نفسها. إذن، إنه ليس التمايز وليس العلاقة، بل هو بعد للعالم وللشيء. ففي النداء الذي يستدعي الشيء والعالم ما هو منادى بالفعل، وهذا المنادى هو الاختلاف.

في المقطع الأول من قصيدة تراكل هناك دعوة للأشياء أن تجيء. تلك الأشياء، بما هي قابلة للانبساط والتفتح كأشياء، تحمل عالماً إلى مستوى صورتها. وفي المقطع الثاني دعوة للعالم أن يجيء، العالم الذي بما هو انبساط وتفتح كعالم،

حظوة الأشياء. أمّا المقطع الثالث فدعوة للوسط (Milieu)، بما هو كذلك للعالم والأشياء، أن يجيء؛ إنه يحمل وحدتهما الرقيقة ويسمو بها إلى الذروة. إذ يبدأ المقطع الثالث بنداء مميز:

«أيُّها المسافر أدخل بدعة»

إلى أين؟ ليس في هذا البيت أي إشارة إلى المكان الذي يُدعى إليه المسافر. لكنه يدعو المسافر الداخل إلى الدعة (السلام). إنها الدعة التي تحكم الباب. ثم يتردد الدعاء الذي يجلب الحسرة إلى الروح:

«الألم حجر العتبة»

يبدو هذا البيت وكأنه يتكلم منفرداً في سياق ما تقوله القصيدة. إنه يسمي «الألم»، أي ألم؟ البيت يقول فقط: الألم. من أين، ولأي اعتبار استدعاء الألم؟ «حجر العتبة». والكلمة التي تستوقف هي «... حجر...»، الكلمة الوحيدة في القصيدة كلّها، التي تتكلم في صيغة الماضي. إلا أنها لا تسمي شيئاً من الماضي، شيئاً ما لم يعد حاضراً هنا، كما هو. إنها تسمي شيئاً موجوداً الآن وسبق له أن كان. تسمي شيئاً ما يحتضن وجوده ما سبق له، إن كانه، وفي هذا الإحتضان (الإستجماع نحو الذات) الذي هو التحجر، تبسط العتبة وجودها في البداية. العتبة هي الركن الجذري الذي يسند الباب كلّ، ويصون الوسط حيث يتداخل الخارج والداخل. العتبة تحمل المابين، وفي عزلتها يلتقي ما في المابين يخرج ويدخل. ولكي تحتل المابين تلزمها قدرة الاحتمال بمعنى الصلابة. الألم هو الذي حجر

العتبة، ولكن الألم، إذ أصبح ألماً كالحجر، لم يتصلّب في هيئة عتبة لكي يتحصّن فيها. الألم هو ألم في العتبة - متصلاً كالم. لكن ما هو الألم؟ الألم يمزق لكنه لا يحيل ما يمزقه إلى أشياء مبعثرة. والألم يفصل ما هو مُجمّع بالطبع، يميز، لكنه إذ يفعل ذلك يجذب في الوقت نفسه، كل شيء في اتجاهه. ويجمع كل شيء فيه. والتمزق بما هو تمييز جامع، هو هذه القذفة التي بوصفها السمة الأولى لتفتح الحيز، تعمل وتجمع ما يظل على طرفي مسافة في الانفصال (Dis - jonction). الألم إذن هو ما يصل في التمزق الذي يُميز ويجمع، إنه لحمية التمزق، إنه العتبة؛ الألم، إذن، هو الاختلاف (Dif - férence).

«هنا في الضوء الخالص، يشع
على الطاولة، خبز ونبيذ»

أين يشع الضوء الخالص؟ على العتبة حيث إقامة الألم. إذن تمزق الاختلاف هو الذي يجعل الضوء الخالص مشعاً، وهو الذي يطلق العالم لانبساطه كعالم ويجعله، بالفعل «مُتعالماً» (mondant) أي صائراً حظوة الأشياء.

يستدعي المقطع الثالث العالم والأشياء إلى وسط حميميتهما، ولحمية انتمائهما هي الألم (العتبة). إذن وحده المقطع الثالث يجمع إيعاز (injonction) الأشياء وإيعاز العالم؛ والإيعاز، بالمعنى الفعلي للكلمة هو النداء المبتكر الذي يدعو للمقدوم إلى حميمية العالم والأشياء. إنه شكل انبساط «التكلم» والتكلم ينبسط حيث كان المتكلم: أي في

القصيدة، إنه تكلم الكلام. فالكلام يتكلم؛ إنه يتكلم بدعوته إلى القدوم إلى ما يشكل لحمية: عالم الأشياء وأشياء العالم - أي بدعوته إلى القدوم إلى «ما بين» الاختلاف. وعلى هذا النحو يُوكَل إيعاز الكلام إلى الاختلاف بما يستدعيه ويتلزم وإيَّاه، أي إلى الاختلاف حيث يُستجمع أي إيعاز. فالاختلاف هو الذي يدع انبساط الأشياء كأشياء، يركن إلى انبساط العالم كعالم. فهو يدع الشيء يركن إلى دعة الإطار، ولا نحسب أن مثل هذا التخلي ينتقص من مقدار الشيء، بل يرتفع به ليجعل منه ما هو عليه فعلاً: أن يجعل عالماً يدوم.

أن تضع شيئاً في قلب الدعة فهذا يعني أن تُهدىء من روعه. والاختلاف يمنح الشيء، كشيء، الدعة والسكينة في رده إلى العالم. وبذلك يكون الهدوء الذي به الاختلاف مزدوجاً: أن يجعل الأشياء تستريح (reposer) في حظة العالم، وأن يجعل العالم يكتفي بالشيء. أي يكون الاختلاف: سكينة (die stille)، دعة حيث يسود الصمت. إذن، ما هي السكينة؟ السكينة لا تعني غياب أي صوت، وإلاً لكانت فقط «حالة سكون»؛ وحالة السكون ليست سوى مقلب الدعة، فالساكن (القار) يقيم هو أيضاً في الدعة. والحال أن وجود الدعة في أنها مهدئة، ولأنها مهدئة الصمت فلا بد أن تكون الأكثر حركة من أي حركة. إلا أن العالم والشيء، في قلب دعتهما، لا ينجوان من الاختلاف، بل ينقذانه بالدعة التي هي سبيله لأن يكون الدعة والصمت. والاختلاف هو «نداء التجمع» وهذا هو القرع (sonner). إذن، هو استجماع الإيعاز لذاته لكي يستدعي انطلاقاً منه كل إيعاز.

الكلام يتكلم بوصفه استجماعاً للذات حيث يقرع

الصمت، ولا نستطيع أن نقول إنَّ هذا الاستجماع للذات يمكن أن يكون صناعياً بشرياً. فالكائن البشري متكلم. أي أنه يتوصّل إلى تحقيق ذاته انطلاقاً من تكلم الكلام. فما هو متحقّق، أي الكائن البشري، إنّما هو محمول، في جوهره، بالكلام. ذلك أن تكلم البشر، بما هو تكلم الفنانين، لا يقوم بذاته، بل يقوم على انتمائه إلى تكلم الكلام.

إنَّ الإنسان يتكلم بمقدار ما يجيب عن الكلام. والإجابة هي الإصغاء. ويكون إصغاء حيث يكون انتماء إلى إيعاز الصمت. فالإنسان لا يتكلم إلا بمقدار ما يتطابق مع الكلام، والكلام متكلم. وتكلمه يكلمنا هناك حيث كان تمّ التكلم أي في القصيدة.

المَوْضُعة (situer) تعني قبل أي شيء: تعيين الموضع (site)؛ وتعني بالتالي: الإنباه (الموجه) إلى الموضع. هاتان الخطوتان، تعيين الموضع والإنباه إليه، هما خطوتان تحضيريتان، تهيئان للحال (situation). ولكن ينبغي ألا نكتفي هنا بعرض هاتين الخطوتين ذلك أن الحال حين يكون استجابةً لتوجهه (acheminement) حقيقي يفضي إلى سؤال: وهذا السؤال يسأل في اتجاه الأصقاع (contrées) التي ينتمي إليها الموضع.

إن الحال الذي يستقيم هنا لا يتكلم على جورج تراكل إلا للإستعانة به في تأمل موضع قوله الشعري (Diet). فالحال، إذن، يفكر في الموضع. الموضع (ort, site) يعني في الأصل، رأس الحربة. إنه يمثل النقطة التي يتجمع فيها كل شيء. فالموضع يستجمع إليه كل شيء من الأقصى إلى الأقصى. وما يُستَجْمَع على هذا النحو يخترق ويتخلل كل شيء، ويردُّ الموضع، بوصفه حيز استجماع، إلى ذاته، دائماً، ويحافظ على كل ما يجمعه إليه وليس ذلك بوصفه وقايةً مغلقة، بل لأنه يحيي كل ما يستجمعه بالشفافية والرجوع ويُطلقه، تالياً، إلى وجوده الخاص.

ينبغي الآن أن نوضح المكان الذي يردّ القول الشعري إلى قوله، أي إلى موضع هذا القول الشعري. إن الشاعر الكبير ليس كذلك إلا انطلاقاً من إملائه (dictée) لقول شعري فريد. وتقاس عظمتة بمقدار تفانيه في إظهار هذه الفريدة بحيث يتوصل لأن يضمّنهما قوله، كشاعر، في شكله الخالص. إن القول الشعري الخاص بالشاعر لا ينبث عبر الكلام. ولكي نكون على يقين من ذلك يكفي أن نتبين أن أيّاً من النصوص الشعرية، سواء تمّت مقاربتها على حدة أو في مجموعها، يمكن أن يقول كلّ شيء. وبرغم ذلك فإنّ كل نص شعري يتكلّم انطلاقاً من هذا القول الشعري الفريد ولا يقول، في كل مرة، سوى هذا القول. إن الموجة (onde) تنبثق من موضع القصيدة نفسه وبذلك تحيي، لإقامة ما، القول بوصفه قولاً شعرياً. ذلك أن الموضع في القصيدة، بما هو مصدر الموجة المتحرّكة، يحتضن الحقيقة السريّة لما لا يظهر في البداية، في التصرّور الميتافيزيقي الذي يبينه له علم الجمال، إلا مجرد إيقاع. ولأنّ القول الشعري للفريدة لا يخرج عمّا هو غير قابل للثبث فنحن لا نستطيع أن نعين موضعه إلا عبر محاولتنا، انطلاقاً ممّا تبثّه النصوص التي يتمّ تناولها بمفردها، لأن نستكشف موضعها. ولكن يتبين لنا أن كلّ نصّ على حدة في حاجة لأن يتمّ إيضاحه. وهكذا نرى أن الإيضاح الجيد يفترض، مسبقاً، وجود حال، علماً بأنّ حال القول الشعري في حاجة، بالمقابل، لاستقراء أولي يتمّ عبر إيضاح أولي للنصوص المختلفة. وفي هذه اللعبة التي تقوم على التبادل (التراوح) بين الإيضاح والحال يكمن كلّ حوار بين الفكر والقول الشعري لأي شاعر.

إنَّ الحوار الصادق والفعلي مع القول الشعري لشاعر ما لا يمكن إلا أن ينتمي إلى الشعر. إنه الحوار الشعري الذي يتم بين شعراء وفيما بينهم. ولكن يبقى ممكناً، وضرورياً في بعض الأحيان، أن يقوم حوار بين الفكر والشعر، ذلك لأن الفكر والشعر، معاً، لا ينجان من تلك العلاقة والواضحة، وإن كانت مختلفة، بالكلام. يهدف الحوار بين الفكر والشعر إلى استثارة وجود الكلام، لكي يتعلم الفنانون من جديد كيف يهتدون إلى الإقامة في الكلام. إنَّ الحوار طويل بين الفكر والشعر. ولكن فيما يتعلق بالقول الشعري لدى جورج تراكل ينبغي أن نشير إلى محذور خاص. فالحوار مع الشعر، إذا كان حواراً ينطلق من الفكر، لا يمكن أن يخدم القصيدة إلا بطريقة غير مباشرة. لذلك فإنَّ المهالك التي تتهدّد صحة مثل هذا الحوار تكمن، على سبيل المثال، في أن يتمّ قطع قول القصيدة بدل أن يُترك لها سحر الإنطلاق الهاديء من الذوق الخاص بها.

إنَّ حال القول الشعري هو حوار الفكر مع الشعر، ولا يمثل الرؤية التي قد يمتلكها الشاعر للعالم. وبصورة خاصة لا يستطيع حال القصيدة أن يستبدل سماع النصوص الشعرية ولا أن يكون دليلاً لها أو إليها. ففي أفضل الأحوال يمكن للحال الذي يُعمله الفكر أن يرتفع بالإصغاء إلى مستوى السؤال وجدارته وأن يجعله، في أقصى الممكن، أكثر استغراقاً في التأمل.

نتوقّف قليلاً عند هذا المستوى لنحاول أن نرسم حدود موضع القول الشعري غير المبتوث (indivulgué). ولكي يتمّ لنا ذلك ينبغي أن ننطلق من النصوص المبتوثة (divulgués).

ولكن أيّ النصوص نختار؟ لا بدّ هنا أن نوضح بأنّ كلّ نصوص تراكل تردّ إلى قوله الشعري وليس أمامنا إلا أن نختار منها، أن ننتقي بعض المقاطع أو بعض الأبيات أو حتى بعض العبارات أحياناً.

(1)

«الروح، في الحقيقة، شيء غريب في الأرض»

يرد هذا البيت في إحدى قصائد تراكل. ومنذ البداية نجد أنفسنا أمام تصوّر للأشياء الأليفة. فالبيت يصوّر لنا الأرض والعنصر الترابي بمعنى العنصر الفاسد الذي إلى زوال. أمّا النفس فهي غير القابل للفساد والمفارق للمادة الترابية. فالنفس، منذ أفلاطون، تنتمي إلى حيّز المفارق للمحسوس. وإذا حدث أن ظهرت في المحسوس فإنما تكون ضالّة. إنها في الأرض في غير عنصرها. إنها لا تنتمي إلى الأرض. إذن فهي «شيء غريب» فيها. ونعلم أيضاً أن، في مثل هذا التصرّف، الجسد سجن النفس إن لم يكن أسوأ من ذلك بكثير. لذلك لا خلاص إلا في أن تغادر النفس مضممار المحسوس الذي يعتبره أفلاطون، ما هو غير - موجود - فعلاً (le non véritablement - étant) والذي يطول إليه الفساد. ولكننا نلاحظ أن في البيت المذكور لا ذكر لموطن مفارق ترابي (للمحسوس) تقطنه النفس الخالدة. لنقرأ تراكل بانتباه. النفس «شيء غريب». نعوت كثيرة، من هذا الطراز، تتردّد في

شعره بأساليب مختلفة . وهي كلها تفيد معنى «التوحد» ، أي «الغربة» و «الغربة» . لكن ما معنى «غريب»؟ عادة نفهم هذه الكلمة بمعنى ما لا «يكلم» أحداً ، أو الشيء الذي يثقل بحضوره ويقلق . إلا أننا إذا عدنا إلى اللغة الألمانية القديمة نجد أن كلمة (Fremd) تعني : في اتجاه المكان الآخر ، إلى الأمام ، ما يسير قدماً في سبيله . إذن يفيد هذا المعنى أن الغريب (ما هو غريب) يرتحل ، يسير قدماً . لكنه لا يضل الاتجاه . إن قبة الغريب هي في اتجاه الموضع ، حيث من شأنه أن يجد مكاناً للإقامة بوصفه الإنسان الذي يطوف . إن الغريب يتبع النداء الذي يتكشف له ويجعله سائراً في الطريق إلى امتلاك وجوده . هنا يسمي الشاعر النفس «شيئاً غريباً في الأرض» . أي حيث لم يفض ارتحالها بعد ، والمكان الذي ينبغي أن يفضي إليه هو الأرض . إذن لا تبحث النفس إلا عن الأرض ، على الضد مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى : تبحث عن الأرض ولا تسعى لأن تهرب منها . إن هدف النفس هو الارتحال بحثاً عن الأرض لكي يتم لها الاستقرار والإقامة الشعريان فيها ، ولكي يتسنى لها أن تحافظ على الأرض بوصفها الأرض ، الأمر الذي يملأ وجود النفس بالذات . نرى إذن ، وبعكس ما قد يتبادر في البداية ، أن النفس ، في عمق أعماق طبيعتها هي «شيء غريب في الأرض» . وهكذا تظل سائرة على الطريق وتتبع ، في ترحالها ، إغواءات طبيعتها . ولكن إلى أين يسير هذا «الشيء الغريب»؟ نجد الإجابة على هذا السؤال في المقطع الثالث من قصيدة تراكل «حلم سيباستيان» . ففي هذه القصيدة نرى أن النفس مدعوة إلى الأفول (déclin) . إلا أن معنى الأفول هنا لا يستدعي ، كما في

الظاهر، مغادرة الأرض. الأفول هنا، ليس كارثة ولا زوالاً في الإنحلال أو السقوط. فما يأفلُ:

«... يغرق في الراحة والصمت»

في أيّ راحة؟ في راحة ما هو ميت. ولكن أيّ موت وأيّ صمت؟ قبل ورود هذه الأبيات هناك ذكر للشمس، و«المغيب» (الأصيل). ولكن المغيب لا يعني بالضرورة أفول النهار لأنّ الصباح له أصيله أيضاً وشفقه. ومعه يبزغ النهار. إذن الأصيل هو أيضاً شروق. وكذلك نجد في الأبيات المذكورة صفة «روحاني» وهي التي تضيفي الزرقة على الأصيل. إذن، «الروحاني» هو الذي يسم «الأصيل»، وهي صفة تحتل مكانة كبيرة في شعر تراكل الذي تردّد فيه كلمة «خفية» (Leise discret). والخفية هنا تعني: بدون صوت أو ضجيج. وحسب الألمانية القديمة نستطيع أن نقول إنها تعني أيضاً: الإنزلاق. فالخفي هو ما ينزلق؛ وهكذا تنزلق الشمس في الأصيل الذي هو مساء (اليوم) وينزلق الصيف (كما في قصيدة أخرى لتراكل) في الخريف الذي هو مساء (السنة). إلا أنّ ثمة من يحفظ ذكرى ما يميل إلى الأفول. ويحفظ ذكرى، تعني: التأمل في المنسي. والأصيل أزرق أو «روحاني» (والبهم كذلك) كما لو أنه ليل. وما يجتمع في هذه الزرقة: عمق المقدّس إذ من الشفق (الأصيلي) يبزغ المقدّس ويختفي. إذ هو المضيء (clair) والمعتم. وفي المضيء (clair) معنى الرنين (claironnant). إذ يصدح الشفق في التباس عتمته وإضاءته بالرنين. كذلك خطى الغريب التي تخلف صدّى مشعاً (مُرجّعاً) في عتمة الليل. بهذا المعنى ليس الشفق

الأصيلي صورة تفيد معنى المقدّس. إنّه المقدّس عينه وليس
في تأمل الوجه الحيواني (البهم) للشفق سوى علاقة ما هو فإن
بما هو مقدّس:

«... وجه بهم»

مأخوذ بالشفق، أمام الشفق المقدّس يقف ذاهلاً

«فالوجه البهم» حين يقف ذاهلاً إنما يؤخذ بما يراه.

و«يرى» تعني: الدخول في المضمّر (Tacite).

«طاغ في الحجر هو المضمّر»

الحجر هو كثافة الألم. والصخرة تستجمع، لبها
الحجري، الدّعة التي بها يمنح الألم سكينه الجوهرية.
ويصمت الألم بإزاء الشفق. ويستعيد الوجه البهم رقته.
ذلك أنّ الرقّة، حرفياً، هي ما يجمع إليه بحنان. إذن البهم
(الإنسان) لم يصل بعد إلى حالة ثابتة. حالة إنسان الذهن
والعقل. وهو، حسب نيتشه، لم يصبح بعد «في وضع ثابت».
وقد يكون كلّ الجهد الذي بذلته الميتافيزيقا الغربية لأن تنقله
إلى مثل هذه الحالة قد ذهب عبثاً. فالحيوان («الوجه
البهم...») الموقوف في وجوده الخاص (كما هو) هو
إنسان الآن. وقصيدة تراكل تشير إلى هذا الإنسان الذي يصل
إلى ذاته عبر مثل شفق الليل الذي ينظر إليه ويمسّه بنور
المقدّس.

ثمّة تلازم في شعر تراكل بين صور النور، نور الشفق،
الإنسان، الوجه البهم، «الأصيل الروحاني» والغريب.
وهناك المسافرون الذين يتبعون الغريب والذين يجدون أنفسهم
مفصولين عن «الأحبة». الأحبة الذين سرعان ما يصبحون في

أعينهم مجرد آخرين، «الآخرين». «الآخرون» هنا تعني ملة من البشر إلى انحلال بـ «التنازع» الذي هو الجرح الأعظم غوراً في «الجنس» البشري. والذين ينجون من هذا «التنازع» الذي يفضي إلى انحلال هم الذين يتبعون الغريب، لأنهم يمثلون البساطة المزدوجة (المضاعفة) في الأرض («شيء غريب في الأرض»). إلا أن الإرتحال الغامض في خطى «الغريب» يفضي إلى شفق ليله. والنفس المرتجلة تصبح «نفساً شفقية» إلا أن هذه النفس ترتحل إلى انفصام؟ في أي اتجاه؟ إلى حيث يذهب «الغريب» الذي يشير إليه الشاعر أحياناً بوصفه «الآخر». فالغريب هو «الآخر» بإزاء «الآخرين»، أي بالنسبة إلى النوع أو الجنس الذي يسير إلى انحلال. إنه المدعو (المنادى) إلى خارج جماعة الآخرين. مدعو لأن يفصل عنهم. الغريب. إذن، هو المفرد (Dis - cédé)، الفقيد.

كل ما تقوله قصائد تراكل ينحصر في رحلة الغريب. إنه المفرد وحوله، من كل صوب، يتفتح «سحر» القول الشعري بكامله. لذلك سنطلق على موضع قوله الشعري اسم «الإفراء» (le Dis - cès, Die Abgeschiedenheit).

(2)

من هو المفرد؟ وإلى أي مضمار تنتمي سُبُلُه؟ تنتمي سُبُلُه إلى شفق الليل. والنور الذي يجعل خطى الغريب مشعة هو

العذوبة. وفي أبيات أخرى يجعلنا تراكل نطلق على «المفردين» صفة «الموتى». ولكن في أي موت دخل الغريب؟ الميت «يحيا» في ضريحه. الميت هو المصاب بلوثة ليست هي العتة، بل «العقل» ولكن بطريقة أخرى. إنها نوع آخر من حسن الدربة والدراية. «المفرد» هو «الضال» (المصاب بلوثة، غير العاقل) لأنه في طريقه إلى المكان الآخر. لذلك فإن اللوثة التي تشوبه ليست سوى «الرقّة». فهو يحلم بسكينة أكثر صفاءً. إذن الميت هو الغريب في قصائد تراكل، وتراكل نفسه غريب، ووجه الشبه بينهما معاً (الغريب وتراكل) يبدأ وجودهما وسبيلهما من الأفول. لذلك لا نستطيع أن نقول إن المفرد (dis - cédé) هو المتوفى (décédé)، لأن الأول يستمر في شفق الليل الروحاني. وبياض أجفانه المطبقة بعد، برقة أكبر، إزدواج النوع. ولكن «المفرد» يحيا في سكينة الليل، فأين يقع هذا الحيز الذي يخيم عليه مثل هذا الليل؟ إنه في موضع «الإفراد». ولا يمكن أن يُستفد هذا الموضع إلا في حالة واحدة، هي حالة الوفاة، ذلك أن «المفرد» هو الميت الذي «يحيا» في ضريحه. وما يميّز هذا الموضع أنه يحفظ أولوية الطفولة وصفاء السريرة الذي تعنيه: زرقة الليل ومسير الغريب ونخفق جناح النفس الليلي، وكذلك الأصيل الذي يفتح باباً على الأفول. إن موضع «الإفراد» روحاني ولكن ما هي طبيعة هذه النسبة؟ «الروح»؟ الروح، حسب تراكل، هي ما يُشعل، ولهذا السبب ربّما هي «نفث». والإشتعال هو احتراق مضيء. والمشتعل هو الوجد الذي يضيء ويجعل الأشياء مشعة لكنه أيضاً الطاقة التي لا تني تلتهم كل شيء حتى يصبح رماداً. ولعل ما سبق يستحق أن نتوقف عنده قليلاً

لكي نوضح كيف يفهم تراكل «الروح». فهو يردّها إلى المعنى الأصلي القديم للكلمة الألمانية (Geist) التي هي في الأصل (Gheis): أي ما هو مرفوع، محمول على الإرتقاء خارج ذاته. فالروح تبسط وجودها وفق القدرة على الرقّة والقدرة على التدمير. إذن الشرّ أيضاً هو روح. إنّ الروح التي تمنح النفس عظمتها، كآلم، هي التي تحيي، لأن النفس، عبر هذه الهبة، هي التي تمنح الحياة. لذلك فإنّ كل ما يحيا بالنفس مشوب بالسمة الأساسيّة لطبيعتها: أي الألم. وتالياً، فإنّ كل ما يحيا هو من طبيعة الألم. ونذكر، في القصيدة، حين يستحيل الألم حجراً. عتبة. يقول تراكل أيضاً:

«وها، برقّة، يمسك حجراً قديم:»

والنقطتان في آخر البيت إشارة واضحة إلى أنّ الحجر هو الذي يتكلّم. الألم نفسه يتكلّم. وفي صمته الأبدي لا يقول للمسافرين الذين يتبعون الغريب سوى دوام مملكته:

«أصدّقكم القول! ساكون دائماً برفقتكم»

فالألم ليس المفيد أو الضار (المؤذي). إنّ هبة الأعماق التي تسود في كلّ حضور. الألم مصدر الشعر الذي يقوله تراكل. شعر هو وحدة الإنشاد بين التراجيديا والملحمة، لأنّ الألم لا يكون ألماً إلاّ إذا كان شعلة الروح، كما تعبّر آخر قصائد تراكل (Grodek). ففي هذه القصيدة يبدو أنّ «الإفراد» ينبسط بوصفه روحاً محضة وبذلك يكتمل معنى «الإفراد». إنّهُ ليس حالة من مات وهو في ريعان شبابه (كما في القصائد) وليس حيّزاً غامضاً وغير محدّد حيث يقيم الميت. فالإفراد

يظهر، في شكل توهجه، على أنه الروح نفسها، وبذلك يكون ناظم كل شيء.

الآن ينبغي أن نسأل لماذا نعتبر أن الأفراد هو موضع القول الشعري؛ ذلك الموضع الذي توصله قصائد تراكل إلى الكلام؟ إنه موضع الكلام الشعري لأن النغم الصادح لخطوات الضوء، خطوات الغريب، تثير الرحلة الغامضة (المعتمة) لأولئك الذين يتبعونه في انتباههم للنشيد. فالرحلة المظلمة (مظلمة لأنها تتواصل في اقتفاء الأثر)، تمنح النفوس كل الوضوح الذي في الشفق. وهكذا لم يعد جوهر النفس (النفس التي أصبحت نشيداً) سوى تأليه للواحد في شفق الليل حيث يلوذ عمق الصباح الأكثر صفاءً:

«لم تعد النفس سوى هنية شفق»

وبهذا تكتمل طبيعة «الأفراد». فهو ليس الموضع المكتمل للقصيدة إلا حين يكون في الوقت نفسه، وبالإضافة إلى كونه احتضان الطفولة الأكثر صفاء سريرة، ضريحاً للغريب. أن يكون إذن تهية التوجه إليه لأولئك الذين يتبعون الميت الفتى في الأفول. يتبعونه بمعنى المثل دائماً في الإصغاء إليه حيث ينتجون ما يحدثه سيره من صدئ في نبرة الكلام المبعوث، ويصبحون بذلك «المفردين» (les dis - cédés)، ويصبح نشيدهم هو القول الشعري. ولكن كيف؟ ماذا يعني أن يكون المرء شاعراً؟

أن تكون شاعراً (être - poète, Dichten) يعني أن تردّد قول (re - dire) ما يحدثه حس الأفراد من رجوع. فترداد القول (إستعادته) قبل أن يكون قولاً بمعنى الإخبار هو، في القسط

الأكبر من زمنه، سماع (Ouir). فالإفراد يثبت السماع في البداية في حميمية الرجوع الذي يصدر عنه. لكي يتم لهذا الأخير أن يدرج تردد الرجوع (trans - sonance) في القول الذي يمكث فيه بوصفه رجعاً (résonance). وهكذا يصبح كلام مثل هذا القول كلاماً مكرراً، مردداً، أي يصبح شعراً. إن تكلمه المبتوث يحفظ القول الشعري بوصفه القول غير المبتوث جوهرياً. وهكذا يصل القول المستعاد والمستدعى إلى السماع ويصل إلى درجة أعلى من الإنتباه بإزاء غير المطروق (Intentée): أي السبيل حيث سير الغريب قدماً يتجه من عتمة الطفولة إلى ضوء الصباح الأكثر صفاءً.

لا يصبح الحالم شاعراً إلا إذا اقتفى أثر هذا «المصاب بلوثة»، الميت الذي يستعيده صباحه إليه، والذي يستدعي، من موضع إفراده حيث يقيم، بقوة الرجوع الذي تحدثه خطواته، شقيقاً له يقتفي أثره. هكذا ينظر وجه «الصديق» في وجه الغريب وألق مثل هذه اللحظة يشير قول من لم يعد سوى إصغاء خالص. وتنسبط، انطلاقاً من انفعال هذا الألق المتوهج والمنبثق من الموضع الخاص للقول الشعري، حراكية الموجة التي ترتقي بالقول إلى الكلام وحيث يتم بث ما.

إذن ما هو النوع الذي ينتمي إليه الكلام الخاص بشعر تراكل؟ إنه الكلام بما هو استجابة لهذا «الوجود - السائر - دوماً - على - الطريق» والذي به يسير الغريب قدماً. فالسبيل الذي اختاره يبعده عن «العرق المنحل»، بل يفضي به إلى الأصيل الذي يأفل في الصبح المقبل للعرق الذي لم يُخلق بعد. إن كلام القول الشعري الذي موضعه في الإفراد

يستجيب لتكوّن الإنسان . الإنسان بوصفه العرق الذي لم يُخلق بعد والذي يحتلّ مكانه في قلب التهيؤ للتوجّه إلى حيث تنبثق دعة أكبر تكون خاصّته .

(3)

يرد آخر إichاء بموضع القول الشعري في المقطع ما قبل الأخير من قصيدة «نفس خريفيّة» . فهذا المقطع يسمّي المسافرين الذين ، عبر الليل الروحاني ، يتبعون سبيل الغريب لكي «يهتدوا إلى إقامة في شفقهِ الذي له نفس» . إنّ لغتنا تسمّي الحيزَ المشرّع ، الذي يعد بالإقامة ويمنعها ، «بلاداً» . وعبر بلاد الغريب يفضي إلى الغروب عبر الأصيل الروحاني للمساء . هذا ما يقول آخر أبيات المقطع :

«المساء يبدّل معنى وصورة»

والبلاد التي يأفل فيها الميثُ الفتّي هي بلاد مثل هذا المغيّب . فالأصقاع التي من شأنها أن تحتضن الموضع الذي يجمع إليه كلّ القول الشعري في قصائد تراكل ، هي جوهرية الضرورة للإفراد . وتراكل يسمّيها «الغرب» (occident, Abend - land) . ومثل هذا الغرب هو الأكثر قدماً لأنّه الأقرب إلى الفجر ، ولذلك يبدو أكثر رجاءً من الغرب الأفلاطوني والمسيحي ، وتالياً ، من «غرب» الإيديولوجيا الأوروبية . ذلك أنّ الأفراد يقوم على هذا التهيؤ للإرتحال إلى عصرٍ مقبلٍ على التفتح لا إلى هاوية السقوط التي لا قعر لها .

إنَّ الغرب المضمّر في الأفراد لا يزول، بل يقيم على دوامه بما هو مقيم على انتظاره قاطنيه بوصفه بلاد الأفول في الليل الروحاني. ذلك أنَّ بلاد الغروب هي عبور للتفتح الأصلي للصباح الذي يظلُّ سرّاً لذاته. يترافق الغرب مع عبارة، هي الوحيدة التي ترد بأحرف تشديد في مجمل قصائد تراكل؛ «عرق واحد». لكنَّ العبارة هنا لا تعني «التمييز»، بل تشير إلى «العرق البشري» بما هو خارج التاريخ. لقد قيل عن تراكل إنه، في قناعاته العميقة، «غريب عن التاريخ». ولكن ماذا تعني كلمة «تاريخ»؟ إذا كان التاريخ هو تمثيل الماضي الذي انقضى، فإنَّ تراكل غريب عن هذا المفهوم، لأنَّ كلامه كشاعر لا يحتاج «لموضوعات» تاريخية. فشعر تراكل ينشد رسالة «السمة» (frappe) التي تميّز النوع البشري في وجوده الذي ما زال محفوظاً ويشكّل خلاصاً له.

لنستمع بادىء ذي بدء إلى عبارة كتبها نوفاليس (Novalis) وأوردها في نصٍّ يحمل عنوان «مناجاة» (مونولوج). وقبل العبارة نتوقف عند العنوان نفسه الذي يشير بصمت إلى سرِّ الكلام: فالكلام لا يكلم إلا نفسه.

تقول عبارة نوفاليس: «إذا توخينا الدقة في ما يميز الكلام بما هو كذلك، أي بما هو كلام لا يُعنى إلا بذاته، لوجدنا أنه أمرٌ لا يعرفه أحد». ومنذ البداية نشير إلى أننا في تقصينا، فيما يلي، لهذه المسألة لا نجد ما يُعيننا على البرهان على ما يذهب إليه بصورة علمية، لكننا نكتفي بأن نسلك «الدرب في اتجاه الكلام» وكأنَّ الكلام موجود على مسافةٍ منا، في مكانٍ ما، ينبغي لنا أن نسلك درباً في اتجاهه. ولكن هل نحن في حاجة، حقاً، إلى «سبيل» يهدي توجهنا نحو الكلام؟ نعرف وفق ما وصلنا من مذاهب قديمة في الكلام، أننا نحن الكائنات القادرة على التكلم. أي أننا الكائنات التي تمتلك الكلام. وهذه القدرة ليست فقط إحدى قدرات الكائن البشري العديدة الأخرى، بل هي القدرة التي تحدّد الكائن البشري بوصفه كذلك. فهو لما كان كائناً بشرياً لو أنه لا يستطيع دائماً، وفي مواجهة أيّ شيء، وفي صيغة عددٍ من الإرهاصات دون أن

يعبر عنها في معظم الأحيان، أن يتكلم عن طريق استخدامه
لعبارة «أنه كائن». ولأن الكلام يسمح بكل هذا فالكائن
البشري يقيم في الكلام. إذن، قبل أي شيء آخر، نحن
موجودون في الكلام ولدى الكلام، وبذلك يكون «الدرب في
اتجاهه» بلا فائدة. حتى أن هذا الدرب يبدو مستحيلاً ما دمنا
مقيمين في الحيز الذي ينبغي أن يفضي إليه. ولكن هل نحن
نقيم في هذا الحيز حقاً؟ يكفي أن نصوغ ما نودّ تحقيقه
بالعبارة التالية: «أن نحمل إلى الكلام الكلام بوصفه كلاماً».
ونلاحظ أن هذه الكلمة (الكلام) تقول، في كل مرة، شيئاً
مختلفاً، ومع ذلك فهي تقول الشيء نفسه، لأننا في استخدامنا
لهذه المعادلة نكرر، لثلاث مرّات، استخدام الكلمة نفسها.
بديهي أن تردنا هذه المعادلة أولاً إلى تشابك في العلاقات
التي نشعر، سلفاً، أننا نشكل طرفاً في داخلها. فأن تكون
لدينا النية على السير في اتجاه الكلام أمر يفترضه «تكلم» ما
من شأنه أن يكون راغباً في تصوّر الكلام كحرية بهدف
التوصّل إلى تصوّره ككلام، وبهدف التعبير عنه، بعد تصوّره.
وهذا ما يؤكد لنا أن الكلام هو الذي يورطنا في التكلم.

إنّ هذا التشابك العلائقي الذي تشير إليه معادلة «الدرب»
يمسّي المضممار المحدّد سلفاً والذي تندرج في صلبه ليس
فقط هذه المحاضرات، بل كلّ أنساق الدراسات اللسانية
ونظريات وفلسفات اللغة، وكلّ محاولة أخرى للتفكير أو للتأمل
إنطلاقاً من الكلام. فالتشابك يوثق الصلة ويضيّق الرؤية
ويضاعف صعوبتها من خلال ما يتشابك. لكننا نجد في الوقت
نفسه أن التشابك الذي تسمّيه معادلة «دربنا» هو بالذات ما
يشكل لبّ الصلة بالكلام. إذن يتوجب علينا أن نحصر انتباهنا

في هذا التشابك بحيث يكون بمقدورنا أن نحلَّ عِقدَه
المحكمة المتتالية، وبحيث نستطيع أن نرى تكافل وتوافق
العلاقات التي تسميها المعادلة. وهذا يعني أن ما يتوجب علينا
القيام به هو أن نختبر، داخل تشابك الكلام، الرابط الذي
يحلَّ عِقد تشابكه. فالمحاضرة التي تنكب على تمحيص
الكلام بوصفه «إخباراً»، وتجد نفسها، في الأثناء، مجبرة على
عقل «الإخبار» (information) بوصفه كلاماً، إنما تسمي صلة
النكوص إلى الذات هذه، «دائرة». ولا مفر من مقاربة هذه
الدائرة لأنها مليئة بالوجهات. وللدائرة وجهات لأن اتجاه
«السير» ونوعه محكومان بالكلام نفسه وبالحركة الكامنة فيه.
وما نودُّ اختباره عبر الكلام نفسه وانطلاقاً منه هو نمط هذه
الحركة وفحواها، وذلك عن طريق النفاذ إلى عمق التشابك
المذكور.

ولكن كيف يمكن أن ننجح في مسعانا هذا؟ بأن لا نحيد
عمّا تقوله لنا المعادلة: «أن نحمل إلى الكلام الكلام بوصفه
كلاماً»؛ وأن نرى، في الأثناء، أنه كلما بان الكلام نفسه
بوضوح ما هو خاص به اتضحت دلالة الدرب، في
الدرب، في اتجاه الكلام، وكلما كان التحول حاسماً في معنى
معادلة الدرب. وبذلك تفقد طابعها كمعادلة وتصبح رجعاً
صامتاً أولياً من شأنه أن يسمعنا القليل مما هو خاص في
الكلام بما هو كذلك.

I

نعلم أن الكلام (نعني: التكلُّم) هو أحد نشاطاتنا، وأننا
نتقوم، كبشر، بالقدرة على التكلُّم. إلا أن هذه «الملكة»

ليست مؤكدة ونهائية. ذلك أن الكائن البشري يجد نفسه معرضاً باستمرار لدهشة ولخشية كبيرتين حين يلاحظ أنه «يخطئ» الكلام». وعندما يحدث له ذلك لا يقتصر الأمر على الدهشة، بل يشعر أنه مُصاب. فلا يعود يتكلم: يصمت. أما من يفقد ملكة الكلام على أثر حادثة. فهو لا يعود يتكلم، لكنه أيضاً لا يستطيع أن يصمت. أن يفتعل الصمت. فقد أصبح أبكم. ولكي نتكلم يجب أن نتلفظ (أن نحدث) أصواتاً، إما لإنجاز هذا الفعل فتكلم وإما لكي نمتنع عنه بأن نلزم الصمت، أو أن نكون غير قادرين على ذلك بأن نصبح بكماً. لكي نتكلم يجب أن يحدث الصوت أصواتاً. إذ يظهر الكلام عبر التكلم على أنه استخدام لأدوات صوتية: الفم واللسان وحاجز الأسنان والحلق. ويتم تمثيل الكلام من خلال هذه الظواهر وإلا لما كانت الأسماء التي أطلقت على اللغة في سائر اللغات الغربية مشتقة من: *langage, langue, lingua*. الكلام هو اللسان - أي شيء في الفم.

في بداية مبحث لأرسطو، أطلق عليه فيما بعد عنوان «في التأويل» أو «في الإخبار»، يتحدث الفيلسوف اليوناني، في معرض تفسيره لفعل التكلم والكتابة، عما يسميه «الإبانة» (*montrer*) أو «الإظهار» (*laisser - apparaître*). يقول نصّ أرسطو بوضوح (وإن كانت الترجمات السابقة لم تنجح في إبراز ما يذهب إليه بدقة) ما يظهر إلى العيان البنية الكلاسيكية التي يظل فيها الكلام بما هو تكلم في كمونه. فالحروف تظهر نبرات الصوت ونبرات الصوت تظهر ما يعمل في النفس التي بدورها تظهر الأشياء التي تصيب النفس. إن نقطة تقاطع البنية تكمن في ما تحمله الإبانة وتجعل له صورة. فالإبانة هي

التي ، بغير طريقة وعبر الكشف أو التمويه ، تفضي بشيء ما إلى الظهور وضبط ما يظهر على هذا النحو لكي يتم لها استعادة (الشغل على ، تحويل) ما يتم ضبطه . ومنذ القديم لم يتم تناول الصلة بين الإبانة والمبين بما هي عليه بالذات ، بل تحولت ، عبر العصور ، إلى علاقة قارة بالإصطلاح بين العلامة (Signe) والمدلول . فقد كان فلاسفة اليونان يختبرون العلامة إنطلاقاً من الإبانة . ومنذ ذلك الحين والعلامة تنبثق من عملية تثبيت ويتم تعريفها بوصفها أداة تدليل (désignation) . لكن التدليل ليس الإبانة أو الإظهار . ذلك أن فساد العلامة - أي الانتقال مما يبين إلى ما يدل - يركز إلى قطعية في انبساط الحقيقة . ففلاسفة اليونان كانوا يختبرون الموجود (étant) بوصفه ما يحضر (ما يتمثل في حضوره) . وبهذا المعنى يكون الكلام نفسه هو ما يحضر وما ينتمي إلى هذا الحضور . وينتج عن ذلك أن يتم تمثيل الكلام انطلاقاً من نشاط التكلم . أي التكلم بما هو نوع من النشاط البشري . وما زالت هذه الطريقة في النظر إلى الكلام مستمرة في الفكر الغربي والأوروبي حتى اليوم . ونستطيع أن نقول إن أفضل من يمثل وجهة النظر هذه ، على غناها ، هو غيوم دو هامبولت وخاصة في كتابه : «في تنوع بنى الكلام البشري وأثره على النمو الروحي للجنس البشري» (برلين 1836) .

يقول دو هامبولت : «إن الصوت الملفوظ (هو) أساس كل تكلم وجوهره» ، ويقول أيضاً «إن الكلام في جوهره الحق هو الشيء الذي يظل ، وفي كل لحظة ، عابراً (. . .) فالكلام في ذاته ليس عملاً (أثراً œuvre) ، بل هو (حيوية Energeai) . لذلك فإن التعريف الحقيقي له لا يمكن إلا أن يكون وراثياً .

إنَّه في الحقيقة أثر الروح في تكراره الأبدي والذي يهدف إلى جعل الصوت الملفوظ قادراً على التعبير عن الفكر».

يريد هامبولت من كلامه هذا أن يقول إنَّ الجوهر في الكلام يكمن في فعل التكلُّم. ودون أن نُخصَّص هذا الاستنتاج نودُّ أن نلاحظ ما يلي: يعتبر هامبولت أنَّ الكلام هو «الأثر الخاص بالروح»، ولذلك يرى نفسه مدفوعاً إلى البحث عما هو الكلام، ويتضح أنَّ «ما هو» (ماهية) هو الجوهر. ولكنَّ الروح تحيا بنشاطات أخرى ونتائج أخرى. فأيَّ نشاط هو ذلك الذي يشير إليه هامبولت حين يقرِّر ذلك؟ يقول هو نفسه في أحد المقاطع: «يجب أن ننظر إلى الكلام لا بوصفه نتاجاً (produit) ميتاً، بل بوصفه إنتاجاً (production)، وأنَّ ننزع عنه صفة ما يدلُّ على الأشياء ويجعل منه تواصلاً للفهم، وأنَّ نرجع بحرص أكبر إلى أصوله التي تختلط بالنشاط الداخلي للروح والتفاعل بينهما».

إنَّ أثر الروح وفق ما تقوله المثالية الحديثة هو الطرح، (poser, Setzen)، فبينما تفهم الروح على أنَّها ذات، وبذلك يتمُّ تمثيلها وفق لوحة الذات - الموضوع، ينبغي أن تكون الطروحة (Thésis) نوعاً من التركيب بين الذات وموضوعاتها. وما تنتجه قوة الذات، ما تطرحه، بفعل العمل الذي يتمُّ بينها وبين جملة الموضوعات، يسمِّيه هامبولت «عالمًا». وفي مثل هذه الرؤية للعالم هناك إنسانية ترتفع إلى مستوى تعبيرها الخاص.

والآن نسأل: لماذا يعتبر هامبولت الكلام بوصفه عالمًا ورؤية خاصة للعالم؟ ذلك أنَّ الدرب الذي يسلكه في اتجاه

الكلام لا يحدّده الكلام بوصفه كلاماً بمقدار ما ينطلق من الجهد الذي يبذله للقيام بعرض تاريخي ومعه المنحى التاريخي والروحي للإنسان بكلّيته، وفي الوقت نفسه، الإنسان في فرديته المتعينة. فهو يقول في أجزاء السيرة الذاتية التي كتبها عام 1816: «إنّ جهدي يقتصر على الإمساك بالعالم بفرديته وكلّيته». هكذا نستطيع أن نقول إنّ هامبولت يحمل إلى الكلام الكلام بوصفه نوعاً وشكلاً للرؤية التي تنجزها الذاتية الإنسانية للعالم. إنّ درب هامبولت في اتجاه الكلام يذهب في اتجاه الإنسان؛ فهو الدرب الذي يمرّ بالكلام لكنّه يفضي إلى شيء آخر: الكشف عن أساس النموّ الروحي للجنس البشري واستعراض مراحل هذا النموّ.

(2)

إنّ التفكير في «الكلام» بوصفه كلاماً يحتم علينا أن نتجنّب اللجوء إلى تصوّرات عامّة من طراز «الطاقة» أو «الحيويّة» أو «عمل قوة الروح» أو «رؤية العالم» أو «التعبير». وبدل أن نجهد في تفسير الكلام (أنّ نقول ما هو) يكفي أن نحصر انتباهنا في الدرب الموصول إليه، لأنّ الدرب يمرّ باختبار الكلام بوصفه كلاماً. بديهي أن في «جوهر الكلام» هناك ما يعني أن الكلام متضمّن فيه وماخوذ به، ولكنّ التحكّم يأتي من مصدر آخر، من شيء آخر. ولكنّا إذا قصرنا اهتمامنا على الكلام بوصفه كلاماً فإنّ ذلك يتطلّب منا أن نبدأ باستكشاف ما ينتمي إلى الكلام بوصفه كذلك. إلّا أن هذا لا يعني أن نجمع معاً كلّ التنوعات التي تظهر في انبساط الكلام، بل أن نرى إلى ما يوحد، بذاته، ما يرافق بعضه

البعض الآخر، باعتبار أن هذا الموحد يمنح الكلام،
بانبساطه، الوحدة التي هي خاصيته.

الدرب في اتجاه الكلام يسعى الآن لأن يصل إلى الرابط
الذي تكشف عنه المعادلة: أن يحمل إلى الكلام الكلام
بوصفه كلاماً. وهذا يعني مقاربة خاصية (propriété) الكلام
نفسها. فلنبداً بأن نلتفت قليلاً إلى كل ما يتكلم تكلمنا.

مع فعل التكلم يأتي (يحضر) أولئك الذين يتكلمون، غير
أن ذلك لا يتم وفق قاعدة ارتباط العلة بالنتيجة. ذلك أن من
يتكلمون يحضرون قبل ذلك في فعل القول. ولكن أي
حضور؟ نحو حضور ما يتكلمون معه (ما يخاطبونه)، نحو قرب
ما يقيمون فيه، بمعنى أنه ما يعينهم بالذات كلما تكلموا.
وهذا يمثل، وفق رغباتهم المختلفة، «إخوانهم البشر» أو
الأشياء أو كل ما يجعل الأشياء أشياء وكل ما يعطيها نبرة ما.
إذن هناك دائماً نوع من المحادثة (من السجال). وبرغم ذلك
يظل ما يتم تكلمه معقداً بعض الشيء. فهو في الغالب ليس
سوى ما هو ملفوظ والذي يكون معرضاً إما للاختفاء (فيزول)
وإما للحفظ بطريقة أو بأخرى. قد يكون ما تم تكلمه قد أصبح
منقضيّاً ومتجاوزاً، لكنه يستطيع أيضاً أن يكون، ومنذ زمن
طويل، قد وصل بوصفه كلاماً متطلباً.

ما هو متكلم يجد مصدره، على غير نحو، في اللامتكلم
(imparlé) سواء كان هذا الأخير لم يتكلم بعد أو أنه ينبغي أن
يظل لا متكلماً، بمعنى ما يكون في مخزون التكلم. هكذا ما
هو متكلم، بغير طريقة، يتوصل لأن يبدو منفصلاً عن فعل
التكلم وممن يتكلمون إلى درجة لا يعود معها متمياً إليهم في

الوقت الذي يكون فيه، برغم ذلك، ما يحمل على التكلّم،
والشيء الذي يستند إليه المتكلّمون (ما يرجعون إليه) مهما
اختلف شكل إقامتهم وحضورهم حيث يجد الكلام نفسه
متكلّماً انطلاقاً من اللامتكلّم.

نلاحظ أنّ في بسط الكلام لذاته هناك تعدّداً في العنصر
والسمات. وقد أحصيناها دون أن نرتبها على التوالي. لأنّ
الإحصاء هنا ليس عدّاً (compte) رقمياً، بل هو نوع من
«القصّ» (conte) الذي يستشفّ، في التكافل الظاهر، ما
يوحد دون أن يظهره. إلّا أنّ هذه الوحدة استمرت، عبر تاريخ
طويل، بلا تسمية. ونسمي هذه الوحدة في بسط الكلام
«الخط - الفاتح» (le tracé - ouvrant). فقد جعلنا هذا
الاسم نرى بوضوح أكبر خاصية الكلام في انبساطه، في العادة
نحن لا نستخدم كلمة خط (tracé) إلّا بمعناها الثانوي
الشائع. مثلاً «الشقّ في الجدار». وفي التخاطب اليومي ما
زالت هذه الكلمة تستخدم مثلاً في تعبير «حفر الأثلام» في
الحقل. أي نبش الحقل أثلاماً لكي يتلقّى ويحفظ البذور
ونموّها. هذا «الخط - الفاتح» هو مجمل سمات هذا الحفر
الذي يجمع، من جهة أخرى، خيط النور الذي هو الكلام في
انبساطه الطليقة. «الخط - الفاتح» إذن هو حفر الكلام في
انتشاره، هو استجماع ما يتصل في «الإبانة» التي في داخلها
يتقاسم المجموع - أي من يتكلمون وواقع أنهم يتكلّمون،
وما هو متكلّم واللامتكلّم الذي مصدره - الإنطلاق من الكلام
المتطلّب (parole requérante). إلّا أنّ هذا «الخط - الفاتح»
يظلّ محجوباً في حفارته التقريبية إذا لم ننتبه، بدقّة، إلى
المعنى الذي به قد تمّ تكلمه.

برغم ذلك، فإنَّ التكلُّم هو إصدار صوت ما. لكنَّ
الصوات ليس هاجس بحثنا الآن. إذن نعود إلى التكلُّم
والتكلُّم وكيف نفهمهما. على هذا المستوى هما يبدوان
وكأنهما ما من خلاله وما به يحمل شيء ما إلى الكلام، أي
يظهر (بيان) انطلاقاً من أنَّ شيئاً ما قد قيل. إذن، فالقول
والتكلُّم ليسا متماثلين. إذ يستطيع أحدنا أن يتكلَّم، ولمدَّة
طويلة، دون أن يقول كلامه شيئاً. وبالعكس يحدث أن
يصمت أحدنا، فلا يتكلَّم، وفي أحجابه عن الكلام يقول
أشياء كثيرة.

إذن ما يعني بالضبط القول (le dire)؟ حسب لغتنا القول
(Sagan) يعني: إبانة، إظهار، أنَّ يتاح لشيء ما أن يكون مرثياً
ومسموعاً. وبرغم ما يبدو بديهيةً فيما نورده ينبغي أن ننتبه إلى
الحقيقة التالية: أنَّ يكلم بعضنا البعض الآخر يعني: أنَّ
نتناول قول شيء ما، أنَّ يُظهر بعضنا إلى البعض الآخر شيئاً
ما، وأنَّ يأنس، كلٌّ منا بدوره، إلى ما هو مبين. أنَّ يكلم
بعضنا البعض الآخر يعني: جماع قول شيء ما، أي أنَّ
يبين بعضنا للبعض الآخر ماذا يقول الكلام غير المطروق في
ما هو موضوع سجال، ما يظهره الكلام من ذاته. فاللامتكلم
(l'imparlé) ليس فقط ما هو فاقد للصوات، بل ما هو غير
مقول (indit)، أي ما لم يُبين بعد، ما لم يصل بعد إلى مرتبة
الظهور (apparition). وما ينبغي أن يظلَّ لا مُتكلِّماً يبقى
محفوظاً في اللامقول (indit) ويبقى غير قابل للإبانة. إنَّه سرٌّ.
أي ما يُخاطبُ في الكلام الذي يتطلَّب ويتكلَّم، بوصفه
كلاماً، بمعنى ما هو مستحضر (assigné). وذلك دون أن
يكون في حاجة لأن يكون له رَجْع.

يحتلُّ الكلام، بوصفه قولاً، مكاناً في «الخط - الفاتح» للكلام في انبساطه. وهذا الخط تضافره وتتخلله أنماط من القول ومما هو مقول، حيث يُقال أو يمتنع عن القول - يظهر ويختفي - ما يدخل في الحضور وما يغادر هذا الحضور. فما يخترق هذا «الخط - الفاتح» للقول في انتشاره من أقصاه إلى أقصاه، هو القول المتعدد الأشكال، الذي ينبثق من مصادر متنوعة. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار سمات القول نسَمِّي الكلام بمجمله: المقال (la dite) مع إقرارنا بأننا لم نهتد إلى الآن إلى ما يوحد سماته. كما يجب أن نوضح هنا أننا لا نستخدم كلمة «مقال» (die sage) بالمعنى المتداول الذي يفيد التجهيل (القييل)، بالمعنى الذي يستخدمه جورج تراكل عندما يقول في إحدى قصائده: «المقال الجليل لينبوع الشفق». وقد يعادله في اللغة الألمانية القديمة (die Zeige) والفرنسية القديمة (la monstre) أي «البيان» (*). ذلك أن ما ينسبط (se déploie) في الكلام هو المقال بوصفه بياناً. والمقال، إذ يبين، فهذا لا يعني أنه يقوم على علامات ما، بل أن كل العلامات تجد مصدرها في إبانة ما في الأفق ولا يمكن للعلامات إلا أن تكون علامات فحواها (فحوى الإبانة). لكن ينبغي هنا أن لا نجعل من المقال نشاطاً إنسانياً ونحصره به، بل هو خاصية الوجود مهما كان نوعه أو مرتبته. لأننا نفترض أن الإبانة وإن تمت بفعل قولنا (وبواسطته) فإن ثمة «ما يسمح بالظهور» يستبق هذه الإبانة حيث نشير بإصبعنا.

الشائع أننا نفهم التكلم على أنه تصويت ملفوظ للفكرة

(*) كما في العربية القديمة أيضاً.

بواسطة أعضاء الصوت المتخصصة. ولكنَّ التكلُّم في الوقت نفسه إصغاء. ووفق ما يفترضه الشائع أيضاً هناك تعارض بين التكلُّم والإصغاء: حين يتكلَّم واحدنا فالآخر يصغي. ولكنَّ الإصغاء ليس فقط ما يرافق التكلُّم ويحيط به كما في المحادثة. ذلك أنَّ حدوثهما معاً يعني أكثر من ذلك بكثير. فالتكلُّم بذاته هو إصغاء. إنَّه الإصغاء للكلام الذي نتكلِّمه. إذن التكلُّم ليس، في الوقت نفسه، إصغاء، بل التكلُّم هو، قبل أي شيء، إصغاء. فنحن لا نكتفي بأن نتكلَّم الكلام، بل نتكلَّم انطلاقاً من الكلام. وليس بمقدورنا أن نتكلَّم إلاَّ لأننا لا نكفَّ عن الإصغاء إلى الكلام. وماذا يعني كلُّ هذا؟ هذا يعني أننا نسمع الكلام يتكلَّم.

إذن الكلام نفسه يتكلَّم؟ كيف يمكن أن يحدث ذلك إذا كان بديهياً أنَّ الكلام لا يمتلك أعضاء خاصة للتصويت؟ برغم ذلك الكلام يتكلَّم. فهو يراقب ويتتبع في البداية ما ينبسط في التكلُّم؛ أي القول. الكلام يتكلَّم فيما هو يقول، أي فيما هو يبيِّن. وقوله هذا يستمدُّ مصدره من المقال الذي تمَّ تكلِّمه في يوم ما وما زال إلى الآن لا متكلِّماً والذي يتخلَّل ويلثم «الخط - الفاتح» للكلام في انتشاره. بهذا المعنى نحن نصغي للكلام بحيث أننا نستسلم إلى قولٍ مقالٍ. فالإصغاء هو الاستسلام للقول الذي يتشكَّل فيه كلُّ إدراك وكلُّ تصوّر. فنحن نكرِّر، في التكلُّم بما هو إصغاء للكلام. ونعيد قول المقال الذي نسمعه.

إذا كان التكلُّم بما هو إصغاء للكلام يستسلم إلى قول المقال، فإنَّ الإستسلام إذن لا يمكن أن يتمَّ إلاَّ إذا كان

وجودنا الخاص - البعيد أو القريب - مُنخرطاً في المقال وممتزجاً بأعماقه. فنحن لا نسمعه إلا لأننا في تآلف معه، ولأننا في صلبه نقيم في مكاننا الخاص. ذلك أن المقال هو الإصغاء إلى الكلام ولا يتيح الكلام إلا لمن يتمون إليه. يبقى إذن، أن نعرف ما هو هذا المقال ونعيد قول المقال الذي نسمعه. يبقى إذن، أن نعرف ما هو هذا المقال (la dite)؟

(3)

بدا لنا، لغاية الآن، أن الفكر قادنا إلى نهاية الدرب في اتجاه الكلام. ولكن الحقيقة أن كل ما سبق يفضي بنا إلى بداية «الدرب في اتجاه الكلام». لأننا لاحظنا، في الأثناء، أن ثمة ما يقول في الكلام نفسه، ففي صلب الكلام بوصفه مقالاً ينبسط شيء ما كأنه درب. ما هو «الدرب»؟ إنه ما يفضي بنا، ما يجعلنا نصل. والمقال هو ما يجعلنا نصل بمقدار ما نصغي إليه، أي بمقدار ما نتكلم الكلام.

المقال هو الإبانة (البيان). ولا يمكن أن يحدث، بعد الألوان، كتعبير بواسطة الكلام عمّا يظهر، بل هو كل التمايع (éclat) سواء ظهر أم اختفى - يقيم في الكلام المُبين. إنه يطلق الحضور في حضوره الخاص. ويوكل ما يغيب إلى الغياب الذي يليق به. فالمقال، من أقصاه إلى أقصاه، يُحكم ويحكم لعبة الإنفراج (éclaircie) الطليقة. وفي هذا الانفراج يجب أن يزوره كل ما يظهر وأن يغادره كل ما يختفي وفيه ينبغي أن يبان كل قادم إلى الحضور وكل غائب؛ أي، بكلام آخر، كل شيء يأتي ليقول ذاته.

المقال هو الاستجماع الذي يربط (يُحكم الصلة) بين كل ما يظهر، هو استجماع الإبانة التي تتعدّد في ذاتها والتي تفسح لديها لإقامة ما هو مُبين .

ما هو أصل الإبانة؟ إنها النظرة الخاطفة والبسيطة التي تمكث في الذاكرة وتستمر متحددة. إنها النظرة التي تحملنا إلى قلب المألوف دون أن نسعى، مع ذلك، إلى معرفته أو التعرف إليه. إنه المألوف المجهول الذي يجعل إبانة المقال مترججة في حركتها، وهو، بإزاء أي حضور أو غياب، البشائر التي بها فقط يبدأ التبادل الممكن بين النهار والليل: الأكثر جدّة (إنبلاجاً). وفي الوقت نفسه، الأكثر قدماً. ولا نستطيع هنا أن نسميه إلا باستخدام كلمات قديمة قد تثير شيئاً من سوء الفهم:

إن المصدر الخفي في إبانة المقال هو إظهار الخاصية (proprier) ولا بد أن نشير هنا إلى أننا نميل إلى استخدام «خاص» لهذا المصطلح، بمعنى أنه يحيل ما يأتي إلى الحضور أو ما يغادر الحضور، إلى الخاصية التي تكون دائماً خاصيته. وانطلاقاً من ذلك يبان ما يأتي إلى الحضور أو يغادره كما هو عليه في ذاته وفي شكل إقامته في نوعه. وفعل ما يظهر الخاصية نسميه: إعطاء الخاصية (appropriier) لا بمعنى التملك، بل بمعنى التملك. ويبدو لنا أن هذا الفعل هو الأكثر قدرة على «العطاء» أكثر من أي عمل وأكثر من أي فعل. إنه فعل التملك المطلق ولا شيء من خارجه. ولا كئنا أن نفهم هذا التملك على أنه حدوث أو إنقضاء فهو لا سلم إلا للاختبار في إبانة المقال بوصفه «الواهب»

(octroyant) ولذلك لا نستطيع أن نفُسِّره بشيءٍ آخر. فالتملك هنا ليس نتاج شيءٍ آخر. إنه الهبة نفسها. وما يفعله هذا التملك (للخاصية) يمكن إيجازه بأنه يجمع «الخط - الفاتح» للمقال ويبسطه في وحدته المتصلة بالأنماط المتعددة للإبانة؛ فهو، في عداد غير الظاهر، أكثره امتناعاً عن الظهور، وفي عداد البسيط، أكثره بساطة. إنه الأقرب في القرب والأبعد في البعد حيث يقيم القانون (نحن) سحابة عمر. إن إعطاء الخاصية في المقال لا يمكن أن نسميه سوى ما يمنح (ما يهب) الخاصية. إذن، إنه هو الذي يعطي البشر الفنانين أن يقيموا في وجودهم وأن يكونوا قادرين على أن يكونوا، هم أنفسهم، أولئك الذين يتكلمون. وكما أن لبَّ الإبانة، في المقال، هو إظهار الخاصية، فإن القدرة على الإصغاء للمقال والانتماء إليه، تقوم هي كذلك على امتلاك الخاصية. ولكي نفهم كل هذا ربّما ينبغي لنا أن نفهم طريقة تفتح وجود الفنانين، وتالياً امتلاك الخاصية بما هي كذلك.

يكفي أن نشير هنا إلى ما يلي: إنَّ حملَ خاصية الإنسان، بما هو الكائن الذي يصغي، على المقال، إنما ينتج عن كون هذا الأخير إنما يحرر نمط الوجود الإنساني في خصوصيته، وكل هذا يتم لكي يذهب الإنسان، بما هو المتكلم، أي الذي يقول، لملاقاة المقال والحقيقة منطلقاً ممّا يشكل خاصيته. وهذا يعني: أن يعمل لكي يتردّد رجوع الكلمة. فقول الفنانين، الذي هو قول بهدف التلاقي، هو الإستجابة. ذلك أن كل كلمة تقال هي جواب؛ مقال معاكس، أي قول يذهب للقاء ويصغي. إنَّ حمل الإنسان على المقال يحرره وينتقل به إلى مضمار ما «ينبغي» (il faut)، وهو المضمار الذي

انطلاقاً منه يصبح الإنسان ضرورياً لحمل المقال الصامت إلى رجوع الكلام.

إذن، الدرب في اتجاه الكلام يتمي إلى المقال الذي يتحدّد عبر إعطاء الخاصيّة وبالتالي تملكها. وهذا الدرب الذي يتمي إلى الكلام بانبساطه هو ما يمتلكه الكلام ويتموّه في ملاذ حصين. الدرب هو الذي يُملّك الخاصيّة ويعطيها. إذن أن نشقّ لنا درباً لا يعني، بأيّة حال، أن نسير بصحبة شيء ما على درب ناجز، بل أن نفتتح الدرب في اتجاه... وهكذا أن نكون، نحن، الدرب.

إنّ إعطاء الخاصيّة يملّك الإنسان ما هو ضروري لذاته، أي إمتلاك الخاصيّة. وبامتلاكه الإبانة بما هي إعطاء للخاصيّة يصبح التملّك هو السعي بالمقال في اتجاه الكلام. إنّ السعي يسعى بالكلام (والكلام بانتشاره) بوصفه كلاماً (مقالاً) إلى الكلام (رجع الكلام).

نلاحظ هنا أنّنا قد رفعنا الكلام إلى مفهوم يصعب تحديده هو المقال. المقال الذي يجعل من الكلام متكلّماً، ولا يحصر اللغة بالإخبار. فكلّ كلام تاريخي. وكلّ لغة أيضاً، وإن كانت أحياناً لا تعي ذلك. لذلك يمكننا أن نخلص هنا إلى أن ما هو خاص في الكلام يقوم على صدور الكلمة المتملّكة لخاصيّتها، أي على صدورها عن التكلّم البشري الذي ينبثق من المقال. ولا يبقى إلّا أن نعود إلى عبارة نوقاليس لنشير إلى أنّ العلاقة بين الكلام والمقال لا يمكن أن تتقوّم بالمناجاة كما يفهمها هو، أي بالمعنى الجدلي لانتشار الكلام من وجهة نظر مثالية مطلقة. أي من وجهة نظر تفكّر الكلام انطلاقاً من الذاتية المطلقة.

لكنَّ الكلام مونولوج (مناجاة). وهذا يفترض برأينا احتمالين: أن الكلام هو وحده، بالمعنى الفعلي، الذي يتكلَّم. وأنه يتكلَّم منفرداً. والحال أن المنفرد هو الذي لا يمكن أن يكون وحيداً بمعنى أنه ليس منفصلاً، معزولاً، ولا صلات له. فما يسود في الإنفراد هو غياب المشترك بوصفه الصلة الأكثر ارتباطاً بالمجموع. ذلك أن الأصل اليوناني واللاتيني للإنفراد يعيدنا إلى مفهوم «الذات» بمعنى ما هو موجود في فعل الانتماء. إن المقال المبيِّن يضع الكلام في مستهلِّ الدرب في اتجاه التكلُّم البشري. إذ ينبغي للمقال أن يردِّد الرجوع بالكلمات. إلا أن الكائن البشري لا يقدر على الكلام، بفعل انتمائه إلى المقال، إلا بالإصغاء الذي يجعله قادراً، في تكرار قوله، على أن يقول كلمة؛ فما هو ضروري للمقال، وضرورة القول من بعده يقيمان في هذه الثغرة. ثغرة ليست مجرد نقص وليست، بصورة عامة، ما يمكن أن نسمِّيه أمراً سلبياً.

فكما يحدث لنا، نحن البشر، حين نقيم في الكلام متورطين في انتشاره، بحيث نكون عاجزين عن الخروج منه والنظر إليه من مكان آخر، كذلك فنحن لا ندرك انتشار الكلام إلا في انجذابنا إليه وإدراكنا لذواتنا من خلاله واكتشافنا لما هو خاص فينا. وهذه المعرفة المستحيلة ليست نقصاً بل ميزة. نعني أنها حظوة أن نكون نحن الذين نقيم في هذا الحيز. فالمقال، كما يقول هولدرلن، هو النشيد الذي، بعد اختبار الإنسان لأمر كثيرة، لن يبقى له إلا أن يكونه (أي أن يكون النشيد).

نبدأ بإيراد العبارات الخمس التي ستشكل
العناوين/المحاور لهذه المحاضرة. وقد إنتقينا هذه العبارات
من قصائد ونصوص مختلفة لـ «هولدرلن».

1 - النظم الشعري (*) «ذلك الشاغل الأكثر براءة من بين
الشاغل كافة».

2 - «لذلك أعطيَ الإنسان أخطر الملكات، اللغة...
لكي يشهد على ما هو عليه».

3 - «لقد خاض الإنسان تجارب كثيرة وسمى كثيراً من
السموات منذ أن كنا حواراً وكان باستطاعتنا أن نسمع بعضنا
البعض الآخر».

4 - «لكن ما يدوم يؤتسه الشعراء».

5 - «غنيّ بالمزايا، الإنسان، لكنه يحيا شعرياً على هذه
الأرض».

(*) اخترنا لكلمة (poématisation) عبارة. النظم الشعري في قصيدة). وذلك
وفق ما اقترحه هنري كوربان ناقل النص الألماني إلى الفرنسية وشرحه
للكلمة الألمانية (Dichten).

لماذا اخترنا شعر هولدرلن؟ ألكي نبين جوهر الشعر؟ أما كان يجدر بنا أن نختار «هوميروس» أو «سوفوكليس»، «فرجيل» أو «دانتي»، «شكسبير» أو «غوته»؟ وهل يعني إختيارنا هذا أن جوهر الشعر لم يتحقق في نتاج هؤلاء جميعهم وأنه أكثر غنى في الأثر الذي خلفه هولدرلن برغم انقطاعه المفاجيء وفي سن مبكرة؟

كل هذه الأسئلة ممكنة ومشروعة. وبرغم ذلك اخترنا هولدرلن. وهولدرلن وحده هو الذي اخترناه. ولكن هل يمكن فعلاً أن ندعي أننا نستطيع من تناول نتاج شاعر واحد أن نجرد الجوهر العام للشعر؟ إن العام، أي ما ينطبق على كثيرين، لا يمكن أن نتوصل إليه إلا بمسار من التفكير المقارن، بل التأمل المقارن. لذلك ينبغي أن يتوفر لنا، بصورة مسبقة، القدر الأكبر من التنوع الممكن في الشعر وفي الأنواع الشعرية. وفي مثل هذه الحال يبدو شعر هولدرلن مجرد نموذج بين اختيارات كثيرة ممكنة. وبذلك يكون عملنا محكوماً مسبقاً بالفشل، ويصبح هذا الفشل محتملاً إذا كنا نعني بـ «جوهر الشعر» ما هو مكثف في مفهوم عام من شأنه أن ينطبق، بلا تمييز، على كل الأنواع الشعرية. والحال أن هذا العام، هذه القيمة التي تلعب الدور عينه، وبلا تمييز بالنسبة إلى كل خاص، هو دائماً الـ «الحيادي» (l'indifférent)؛ إنه ذلك الجوهر الذي لا يستطيع مطلقاً أن يصبح جوهرياً. وهذا بالضبط ما نحن في معرض البحث عنه، هذا الجوهري في الجوهر الذي يجبرنا على أن نقرر إذا كنا نستطيع أن نقارب الشعر بطريقة جديدة وكيف؟ وإذا كانت الأحكام التي ستقدم بها سوف تفضي بنا إلى دائرة الشعر، وكيف؟

لم نختر هولدرلن لأن أعماله تحقق، من بين أعمال الآخرين، الجوهر العام للشعر، بل لأن ما يشكل المتن الشعري عنده هو بالذات هذا التصميم الشعري الذي يقوم على نظم جوهر الشعر نفسه في قصيدة. ذلك أننا نرى في هولدرلن شاعر الشاعر. ولهذا السبب يجبرنا على إختياره هو. ولكن النظم الشعري إنطلاقاً من الشاعر هو ضلال في متاهات تأمل الذات؟ أليس إغفالاً لامتلاء العالم؟ أليس غاية في حد ذاته؟ سوف نجد الأجوبة على مثل هذه الأسئلة في سياق ما يلي. وينبغي أن نشير هنا أيضاً إلى أننا لم نعمل إلى تناول كل قصائد هولدرلن بل إختارنا، من نتاجه، خمس عبارات (هي في الحقيقة لازمات قوله الشعري) سنحاول أن ندرسها على التوالي، وأن نبحث عما يصل فيما بينها بحيث يتسنى لنا أن نتوصل إلى إدراك الجوهر الجوهرى للشعر.

(1)

في رسالة إلى والدته (كانون الثاني 1977) يشير هولدرلن إلى هذا الشاغل الذي يقوم على النظم الشعري ويصفه بأنه: «الشاغل الأكثر براءة من بين المشاغل كافة». كيف يكون الأكثر براءة؟ لأنه يظهر في شكل خفي كـ «لعب» (jeu). إذ لا عقبات تواجه هذا الشاغل، هذا اللعب حيث يخلق اللاعب عالماً من الصور خاصاً به ويبقى مستغرقاً في إطار ما تخيله. وبذلك يتفكك هذا النشاط من رصانة القرار؛ من الرصانة التي تلزم بطريقة أو بأخرى. إذن، فالنظم الشعري يظل نشاطاً مسالماً وغير فاعل لأنه يبقى مجرد تكلم وقول ولا علاقة له بما ينعكس مباشرة على الواقع ويبدله. الشعر يكون بمثابة حلم.

الشعر ليس واقعاً. إنه لعب بالكلام ولا يمتلك رصانة الفعل. إذ ليس هناك ما يمكن أن يكون أقل إيذاءً من اللغة الخالصة. طبعاً بهذا القدر من التقديم لا نكون قد حدّدنا جوهر الشعر بعد. لكننا أصبح باستطاعتنا، على الأقل، أن نشير إلى حيث ينبغي أن نبحث عنه.

قلنا أن الشعر يخلق أفعاله في إطار اللغة ويبتكرها من مادة اللغة. فماذا يقول هولدرلن حول اللغة؟

(2)

في كتابات متفرقة تعود إلى عام 1800 يقول هولدرلن ما مفاده أن اللغة، حقل أكثر المشاغل براءة، هي «أخطر الملكات» البشرية. إذن كيف نستطيع أن نوفّق بين هذين الحكمين؟ ولكن قبل أن نجيب على هذا السؤال سوف نطرح ثلاثة أسئلة أخرى:

- 1 - اللغة هي ملكة من؟
- 2 - كيف تكون اللغة أخطر الملكات؟
- 3 - بأي معنى نستطيع أن نفهم «الملكة» بصورة عامّة؟

ولكي نهتدي إلى الأجوبة ينبغي أن نوضح أولاً أن المقطع الذي يرد فيه مثل هذا الكلام يحاول أن يعرف الشعر الذي من شأنه أن يقول من هو الكائن البشري بإزاء كائنات الطبيعة الأخرى. إذن، من هو الكائن البشري؟ إنه ذلك الكائن الذي يتوجّب عليه أن يشهد على ما هو عليه. وأن يشهد، يعني أن يكشف، أن يشي. لكنّه يعني أيضاً الاستجابة، في الوشاية، لما هو موضوع الوشاية. الإنسان هو ما هو عليه، تحديداً، في

الشهادة على وجوده في العالم (l'être - là). إلا أن هذا الإقرار (الشهادة) لا يعني هنا أن وجود الإنسان يعبر عن نفسه في وقت لاحق، فيما بعد، وأن هذا التعبير يُضاف، أو يحدث على هامش وجوده، بل إنه يساهم في تكوين وجوده في العالم. فما الذي يشهد عليه الإنسان؟ إنه يشهد على إنتمائه إلى الأرض. وهذا الإنتماء يقوم على كون الإنسان وريثاً ومُريداً في كل شيء. إلا أن الأشياء في حالة نزاع. وما يزرع الشقاق بين الأشياء، وما يجمعها في الوقت نفسه، هو ما يسميه هولدرلن: «الحميمية الجوهرية» (essentielle intimité). وتنتج الشهادة على الإنتماء إلى هذه الحميمية الجوهرية عن خلق العالم وفجره، كما تنتج عن دماره وغروبه. إن الشهادة على وجود الإنسان واكتماله الفعلي يتأتيان من حرية القرار. قرار يعاين الضروري ويندرج في روابط رداء علوي. وإن ما يحدث وما يتأرخ بوصفه تاريخاً هو هذا الوجود والشاهد على الانتماء إلى الموجود بكلية. ولكن لكي يكون التاريخ ممكناً ينبغي أن يعطي الإنسان لغة. اللغة ملكة الإنسان.

ولكن كيف تكون اللغة «الملكة الأكثر خطورة»؟ إنها خطر المخاطر لأنها هي التي تبدأ بخلق احتمال الخطر. والحال أنه بسبب اللغة، يجد الإنسان نفسه معرضاً، بصورة عامة، لموحى به (révélé) من شأنه، بوصفه موجوداً، أن يحاصره ويلهب وجوده في العالم، ويوصفه لا موجوداً أن يستنفده. إن اللغة هي التي تخلق، في البداية، مضممار الموحى به حيث الأخطار والأخطاء تتهدد الوجود. وهي إذن التي تخلق احتمال فقدان الوجود، أي الخطر. لكن اللغة

ليست فقط خطر المخاطر. فهي بالضرورة تخفي في ذاتها ولذاتها خطراً دائماً. وهذا الخطر الدائم يكمن في أن اللغة تحتل الشفافية والصعوبة ولكنها أيضاً تحتل المشوش والشائع. وحسب ما يقوله هولدرلن فإن على اللغة أن تكتسب عناصر ما هو شائع لكي تهبط من حضرة الآلهة إلى مستوى تخاطب البشر. أي أن تصبح شائعة. لذلك لا يستطيع الكلام، بما هو كلام، أن يدعي كونه كلاماً جوهرياً بصورة مباشرة، أو أن يدعي، بعكس ذلك أنه فراغ طنان. ونرى في المقابل أن كلاماً جوهرياً يبدو، في بساطته كأنه شيء غير جوهري. كما نرى العكس أحياناً. هكذا نجد أن اللغة مجبرة في استمرار على إرتداء المظهر الذي تولده هي لنفسها، وبذلك تكون مجبرة على المجازفة بما هو خاص بها، أي بالقول الفعلي.

نسأل الآن بأي معنى تعتبر هذه الملكة الأكثر خطورة «ملكة» خاصة بالإنسان؟ إن اللغة ملكة الإنسان وهو يستخدمها لإيصال تجاربه وقراراته ونبراته العاطفية. تستخدم اللغة إذن للإحاطة والفهم، وبما هي أداة قادرة على الاضطلاع بهذه الوظيفة نستطيع أن نقول أنها «ملكة». إلا أن كونها أداة إحاطة وفهم لا يستنفد جوهر اللغة. ويكاد هذا التعريف يقصر عن الكشف عن جوهرها الخاص. بل هو يشير، في أفضل الأحوال، إلى واحدة من تلك التبعات التي تترتب على هذا الجوهر. فاللغة ليست مجرد أداة، من بين أدوات أخرى، يمتلكها الإنسان. بل هي، بشكل عام وقبل كل شيء، ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتح الموجود. ولا يكون العالم إلا حيث تكون اللغة. وبكلام آخر: حيث

تكون لغة تكون تلك الدائرة الدائمة التبديل من القرارات والنوايا، من النشاط والمسؤولية، ولكن أيضاً، من الاضطراب والسقوط والضلال. وحيث يكون عالم يكون هناك تاريخ. إذن، فاللغة هي التي تضمن أن يكون الإنسان بوصفه كائناً تاريخياً (historial).

ولكي يعرف كيف تتأرخ اللغة ننتقل إلى عبارة أخرى لهولدرلن.

(3)

نشير أولاً في هذه الأبيات الأربعة إلى ما له علاقة مباشرة بموضوع محاضرتنا.

نبدأ إذن بهذه الإشارة: يقول هولدرلن إننا (أي نحن البشر) حوار (dialogue). لقد سبق وتبين لنا أن وجود الإنسان يتقدم باللغة وفيها. إلا أن هذه اللغة لا تكتسب حقيقة تاريخية فعلية إلا في الحوار. والحوار ليس مجرد طريقة تكتمل فيها اللغة بل نستطيع أن نقول إن اللغة جوهرية لأنها حوار. وما نعنيه بكلمة «لغة»، أي هذا النسق من الكلمات والقواعد التركيبية ليس سوى مظهر خارجي للغة. لكن ماذا تعني كلمة «حوار»؟ بديهي أن يكون الحوار فعل أن يتكلم بعضنا إلى البعض الآخر حول شيء ما فتكون اللغة هي الوسيط الذي من خلاله يستطيع واحدنا أن يتصل بالآخر وأن يوصل إليه رسالة. إلا أن هولدرلن يقول: «منذ أن كنا حواراً، وكان باستطاعتنا أن نسمع بعضنا البعض الآخر». إذن فالقدرة على السمع ليست نتيجة التكلم، «الحوار»، بل هي شرطه الأولي. ولكن القدرة على السمع تقوم على إمكانية الكلام الذي يكون،

بهذا المعنى ، شرط السّماع المسبق . وهكذا نرى أن القدرة على التّكلم والقدرة على الإستماع تتعايشان في الأصل . «نحن حوار» - يعني : أننا نستطيع أن نكون في حالة إستماع متبادل . الأمر الذي يعني أيضاً أننا حوار واحد . ذلك أن وحدة الحوار تقوم على أن ينكشف ، كلّ مرّة ، في الحوار الجوهرى ، كلّ من الواحد والشّيء عينه (le même) ، هذا الأخير الذي يجمع فيما بيننا والذي نكون واحداً بسببه ، وبالتالي ، نكون أنفسنا بالفعل . إن الحوار ووحدته هما سند وجودنا . لكنّ هولدرلن لا يقول : «نحن حوار» ، بل «منذ أن كنّا حواراً» . منذ متى أصبحنا حواراً؟ إذ حيث ينبغي أن يكون ثمة حوار (واحد) ينبغي أن يظلّ الكلام الجوهرى متعلّقاً بـ «الواحد» وبـ «العين» (le même) . وإلاّ بدأ الحوار مستحيلاً . ولكنّ «الواحد» و «العين» لا ينكشfan إلاّ على ضوء ما يستمر وما يدوم . والاستمرار والدوام لا يظهران إلاّ حين يتألّق ثبات وحضور . لكن هذا لا يحدث إلاّ حين يفتح (يُشرّع) الزّمن في امتداداته . فمنذ أن يصبح الإنسان في موضع المائل في حاضر شيء ما يدوم ، يستطيع ، عندئذٍ ، أن يعرض نفسه للمتغيّر (Muable) ، لما يجيء ولما ينقضي ؛ ذلك أن ما يدوم هو وحده المتغيّر . ولا يستطيع فعل الاتحاد بشيء يدوم أن يكون ممكناً إلاّ حين يجد «الزّمن الممزّق» نفسه ممزّقاً بين الحاضر والماضي والمستقبل . الحوار الواحد كناه منذ أن «كان الزّمن» ومنذ أن أصبح هذا الزّمن موجوداً ومستمرّاً ، وبذلك أصبحنا (نحن) في التاريخ . فأن نكون حواراً وأن نكون في التاريخ هما أمران متزامنان في القدم ويشكّلان كلاً لا تنقسم عُراه . إنهما الشّيء الواحد والشّيء عينه .

منذ أن كان حواراً - اختبر الإنسان أشياء كثيرة وسمي عدداً من الآلهة ومنذ أن تأرخت (s'historialise) اللغة فعلاً كحوار انتقلت الآلهة إلى الكلام وانبثق عالم. ولكن ينبغي أن نشير مرة أخرى إلى أن حضور الآلهة وانبثاق العالم ليساً مجرد نتيجة لحدوث اللغة، بل هما متزامنان معها في القدم. حتى أننا نرى أن الحوار الفعلي، الذي هو نحن، يكمن في واقع تسمية الآلهة وواقع أن يصبح العالم كلاماً. إلا أن الآلهة لا تحضر في الكلام إلا إذا كانت هي نفسها وتدعونا وتسمينا عبر استدعائها لنا. فالكلام الذي يسمي الآلهة ليس سوى الاستجابة لهذا الاستدعاء. وتنبثق هذه الاستجابة، في كل مرة، من تبعة مصير. فمنذ أن تحمل الآلهة وجودنا في العالم إلى اللغة ندخل في مضمار القرار حول ما إذا كنا ننذر أنفسنا للآلهة أو نرفض ذلك.

هكذا نستطيع أن نفهم عبارة «منذ أن كنا حواراً...» في كل أبعادها. فمنذ أن تستدعينا الآلهة يكون الحوار، ومنذ استدعائها لنا يكون الزمن، ومنذ ذلك الزمن يتقوم وجودنا في العالم كحوار. وهنا لا بد أن نواجه الأسئلة التالية:

- 1 - كيف يبدأ هذا الحوار الذي نكونه؟
- 2 - ومن يقوم بهذه التسمية للآلهة؟
- 3 - من يلتقط في «الزمن الممزق» ما يدوم، ويجعل، عبر الكلام، أن يستمر هذا الشيء الذي يدوم؟

هولدرلن يقول لنا كل هذا ببساطة قول الشاعر. فلنستمع إلى عبارته الرابعة.

«لكن ما يدوم يؤسسه الشعراء». تسلط هذه العبارة بعض الضوء على سؤالنا حول جوهر الشعر. فالشعر هو تأسيس في الكلام وبواسطة الكلام. فما هو هذا الشيء الذي يتم تأسيسه؟ إنه ما يدوم. ولكن ما يدوم هل يمكن تأسيسه؟ أليس ما هو قائم على الدوام؟ لا! إذ ينبغي، على وجه الدقة، أن نصل بما يدوم إلى الاستمرار في البقاء في مواجهة التدفق الكبير لما يجعل الأشياء تنقضي. يجب أن يُتزع البسيط من سطوة المعقد ويجب أن يُقدّم القياس على ما لا يُحدّد. ويجب أن ينكشف ما يشكّل سناً وما يدبر الموجود بمجمله. أي ينبغي أن ينكشف الوجود لكي يظهر الموجود. والحال أن ما يدوم، هو بالضبط، ما هو عابر (fugitif). ويقول هولدرلين «هكذا، عابر عاجل كل ما هو سماوي؛ لكن ليس عبثاً». إلا أن دوام ذلك يتوقف على أولئك الذين ينتجون بوصفهم شعراء. الشاعر يسمّي الآلهة ويسمّي كل الأشياء بما هي عليه. إن هذه التسمية لا تقتصر فقط على منح اسم لشيء يُفترض أن يكون معروفاً من قبل. ولكن الشاعر في قوله الكلام الجوهرى إنما يدفع الموجود لأن يصبح مُسمّى، وبفعل هذه التسمية لأن يكون ما هو عليه، وبذلك يصبح معروفاً بوصفه موجوداً. الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام. إذن ما يدوم لا يُستولّد من العابر على الإطلاق. فالبسيط لا يتيح لنا أن نعمل على استخراج مباشرة من المعقد. والقياس ليس موجوداً في ما لا يُحدّد. ونحن لا نستطيع أن نجد الأساس (Grund) في الهوة (Agrund). والوجود (Sein) ليس هو

الموجود (Sciendes) على الإطلاق. ولكن بما أن الوجود وجوهر الأشياء لا يمكن أن ينتجا عن حساب أو أن يتأتيا من الموجود المعطى. فهذا يعني أنهما يجب أن يتم خلقهما بحرية كاملة وأن يتم وضعهما ليصبحا معطين. إن هذا العطاء الحر هو تأسيس. وفي نفس الوقت الذي تتم فيه تسمية الآلهة وينتقل جوهر الأشياء إلى الكلام لكي تبدأ الأشياء بالتألق ويبدأ سياق التأرخ، يتوصل الوجود في العالم للإنسان إلى علاقة وطيدة تقوم على قاعدة ثابتة. لذلك نستطيع أن نقول أن قول الشاعر تأسيس، ليس فقط بمعنى العطاء الحر بل أيضاً بمعنى ما يوطد ويضمن قيام الوجود في العالم للإنسان على أساس ما هو عليه.

وإذا ما توصلنا إلى فهم جوهر الشعر الذي يجعل من الشعر تأسيساً للوجود عبر الكلام، نستطيع، عندئذ، أن نحس بشيء من حقيقة هذا الكلام الذي قاله هولدرلن. حين اختطفه ليل الجنون وأسكنه عتماته.

(5)

هنا يقول هولدرلن:

غني بالمزايا، الإنسان، لكنه

يحيا شعرياً على هذه الأرض»

ما يقوم به الإنسان ويتابع إنجازَه إنما يكتسبه ويستحقه بجهده الخاص. إلا أن هولدرلن يضيف «لكن» - في إشارة إلى تناقض ظاهر. فكل ما يفعله الإنسان لا يتعلق بجوهر إقامته على هذه الأرض، ولا يطول إلى عمق الوجود في العالم

للإنسان . فهذا الوجود «شعري» في عمق أعماقه .

لكن الشعر هنا (Dichtung) يعني تسمية الآلهة وجوهر الأشياء، وهي تسمية مؤسّسة . «يُقيم شعرياً» تعني : المثل دائماً في حضرة الآلهة والإحساس بالقرب الجوهرى للأشياء . أن تكون الإقامة «شعرية» في العمق، فهذا يعني أيضاً أن الوجود في العالم بما هو مؤسس ليس استحقاقاً بل هبة . الشعر هو الأساس الذي يقوم عليه «التاريخ»، لذلك فهو ليس فقط ظاهرة ثقافية، وبالتالي، فهو ليس مجرد «عبارة عن» روح الثقافة . وأن يكون وجودنا في العالم شعرياً في أعماقه لا يمكن أن يعني أن هذا الوجود في الحقيقة مجرد لعب مسالم . ألا يقول هولدرلن في أولى عباراته التي اخترناها إنه أكثر المشاغل براءة؟ فكيف يتلاءم هذا القول وجوهر الشعر كما حاولنا أن نتناوله حتى الآن؟ وهكذا نجد أنفسنا مجبرين على العودة إلى السؤال الذي آثرنا أن نترك الإجابة عنه في البداية . وفي إجابتنا عن هذا السؤال سنحاول أن نجمع في وجهة نظر واحدة جوهر الشعر وجوهر الشاعر .

أول ما توصلنا إليه هو أن الحيز الذي يعمل فيه الشعر هو اللغة . وأنا ينبغي أن نقارب جوهر الشعر إنطلاقاً من جوهر اللغة . ومن ثمّ بينا كيف أن الشعر تسمية مؤسّسة للوجود ولجوهر كلّ الأشياء وليس مجرد قول يقال كيفما اتفق، بل والقول الذي ينكشف من خلاله كلّ شيء، أي كلّ ما نتلفّظ به وما نصوغه في لغة التخاطب اليومي . لذلك نستطيع أن نقول هنا إن الشعر لا يتلقّى اللغة بوصفها مادة تكون في تصرفه لكي يعمل آليته فيها، بل على العكس من ذلك، الشعر هو الذي

يبادر إلى جعل اللغة ممكنة. الشعر هو اللغة البدائية لشعب تاريخي (historial) فينبغي إذن، وبرغم ما يبدو بديهياً، أن نفهم جوهر اللغة إنطلاقاً من جوهر الشعر. قلنا إن تأسيس الوجود في العالم للإنسان هو الحوار بوصفه نمطاً خاصاً من تشكّل اللغة، إلا أن اللغة البدائية (Ursprache) هي الشعر بوصفه تأسيساً للوجود. والحال أن اللغة هي «أخطر الملكات». إذن لا بد أن يكون الشعر هو «العمل» الأكثر خطورة. لكنه في الوقت نفسه «أكثر المشاغل براءة»، ولن نستطيع أن نتخيّل جوهرًا كلياً للشعر إلا بالجمع بين هذين التعريفين في إطار فكرة واحدة.

لكن هل حقاً أن الشعر هو النتاج الأكثر خطورة؟ يقول هولدرلن في رسالة موجهة إلى أحد أصدقائه، إنه «معرض لبروق الإله». وبعد سنة من تاريخ هذه الرسالة، أي بعد أن أصيب بالجنون، يكتب هولدرلن ما معناه أن الضوء الباهر (بروق الإله) هو الذي جعل الشاعر يسقط في خضمّ الظلمات. ألا تكفي هذه الأقوال للدلالة على «خطورة» مشاغل الشاعر؟ فالمصير الذي آل إليه هولدرلن يوضح كل شيء. أليس هو من يقول:

«... ينبغي

أن يرحل عندما يحين الأجل، من تكلمت الروح بلسانه».

إلا أن هولدرلن يؤمن فعلاً بأن الشعر هو الشاغل الأكثر براءة، ذلك أنه يعلم يقيناً أن هذا الجانب البرّاني والمسالِم (غير المؤذي) هو جزء من جوهر الشعر كما تكون الوديان جزءاً من الجبال. إذ يستحيل علينا أن نفهم كيف أن هذا «العمل»

الأكثر خطورة من بين مخاطر أخرى يمكن أن يكون فاعلاً ودائماً إذا لم يكن الشاعر مستبعداً (مرمياً) خارج العادي في كل يوم ومحضاً ضد هذا العادي بالطابع المسالم لمشاغله؟

للشعر مظهر اللعب لكنه ليس كذلك. فاللعب يجمع ما بين البشر لكن بحيث ينسى كل منهم ذاته في غمرة اللعب. أما في الشعر فنحن نرى أن الإنسان ينكب على عمق أعماق وجوده في العالم، وبذلك يتوصل إلى الدعة.

يستدعي الشعر الحلم اللاواقعي حيال الحقيقة الصاخبة والعينية التي نتوهم أنها محل إقامتنا. لكن العكس هو الصحيح. فما يقوله الشاعر وما يصمم على الإضطلاع بأعبائه، بما هو وجوده الفعلي، إنما هو ما يمكن أن نسميه الواقع. وإذا كان هولدرن يشدد على حرية الشاعر التي تتأتى من حقيقة موقع الشاعر، فإن هذه الحرية، برغم ذلك، ليست مصادفة لا راد لها وليست مجرد رغبة مصدرها المزاج البحت. إنها ضرورة علوية. فالشعر بوصفه تأسيساً للوجود يمثل ارتباطاً مزدوجاً (أو مضاعفاً). ولن نتمكن من النفاذ إلى جوهره الكامل إلا إذا تنبهنّا إلى هذا الارتباط المزدوج. إن نظم الكلام الشعري هو في الأصل تسمية الآلهة. لكن الكلام الشعري لا يمتلك قدرته المسمّية إلا إذا كانت الآلهة هي نفسها التي تحثنا على التكلم. فكيف تتكلم الآلهة؟

«... والعلامات،

منذ الأزمنة السحيقة، هي لغة الآلهة»

ويقوم قول الشاعر على اكتشاف هذه العلامات، لكي يشير بها إلى شعبه. إنها مفاجأة. وإلتقاط العلامات اكتشاف

مفاجيء. ونستطيع أن نعتبر هذه المفاجأة مجرد تلق، لكنها، في الوقت نفسه، عطاء. لأن الشاعر يرى في «العلامة الأولى» ما هو «منجز...» ويضمن كلامه ما رآه لكي يتنبأ بما هو غير-منجز - بعد (le non - encore - accompli).

إن تأسيس الوجود يرتبط بعلامات الآلهة. لكن الكلام الشعري ليس سوى تأويل «صوت الشعب»؛ ويطلق هولدرلن هذه العبارة على الأساطير (الخرافات) التي يحيي الشعب من خلالها ذكرى إنتمائه إلى الوجود بكيته. غير أن هذا الصوت غالباً ما يغيبه الصمت ويخبو في ذاته. فهو غير قادر، بصورة عامة، على أن يقول بنفسه ما هو قائم فعلاً، ويظل في حاجة لمن يتولون تأويله.

إذن، يُقيم جوهر الشعر في قواعد «الالتقاء» و«الاختلاف» التي أشرنا إليها والتي تتحكم بعلامات الآلهة وصوت الشعب. أما الشاعر فيقف في الحيز الوسطي بين تلك، (الآلهة) وذاك (الشعب). إنه (أي الشاعر) مستبعد إلى الخارج - الخارج الذي يمثل هذا المكان الوسط (المابين)، بين الآلهة والشعب. لكن في هذا «المابين» بالذات يتقرر ما هو الإنسان وأين يتأسس وجوده في العالم. «إن الإنسان يحيا شعرياً على هذه الأرض».

كُتبت هذه القصيدة في عام 1800، ولم تُنشر إلا في عام 1910، حين قام نوربرت فون هلنغرات بتحقيق نصّها المخطوط (غير المُنجز) لأول مرة وعمل على نشرها في العام نفسه. ليس لهذه القصيدة عنوان، غير أن أول أبياتها يبدأ بعبارة «كما في يوم عيد...». وهي تتألف من سبعة مقاطع. وكل مقطع باستثناء الخامس والسابع، يتألف من تسعة أبيات. في المقطع الخامس لا وجود للبيت التاسع، فيما يتألف المقطع السابع من إثني عشر بيتاً. ممّا يؤكد أن هذه القصيدة التي لم ينشرها هولدرن في حياته إنما هي مسودة لقصيدة كانت لا تزال في إحدى صياغاتها غير النهائية.

ينقلنا المقطع الأول مباشرة إلى عراء الحقول حيث يقضي فلاح صبيحة يوم عيد في تفقد محصوله. الوقت للراحة. وفي هذا اليوم الفلاح لا يعمل. ففي «يوم عيد...» يبدو الله، إذن، أقرب إلى الإنسان. يريد الفلاح أن يتفقد حالة الثمار إثر العاصفة التي هبت بعد ليلة قيظ، وهددت بإفساد المحصول. ويذكر الرعد الذي يتباعد صدهاء تدريجاً بلحظات الرعب التي انقضت. لكنّه يجد أن العاصفة لم تُفسد ما جناه الحقل. وهوذا الفلاح الذي يخشى خطر الوقت الدائم على ممتلكاته،

يجدُ في كلِّ الأرجاء دعةً أن يتلذذ بما يراه. ويتنظر واثقاً من المستقبل، ما سيعطيه الحقل وما تجنيه الدوالي. إنَّ الثمرة والإنسان محميَّان في الحظوة التي تدبُّ السماء والأرض وتعطي ما يدوم. هذا ما نجده في المقطع الأول وكأنَّه وصف للوحة. وينتهي البيت الأخير بنقطتين (كأنَّهما لإفتتاح الكلام التالي) فيفضي بذلك إلى بداية المقطع الثاني. فإذا كان المقطع الأول يبدأ بـ «كما» (كما في يوم عيد...) فإنَّ المقطع الثاني يبدأ بـ (هكذا) وكأنَّ ما يردُّ في المقطعين مقارنة تجمع المقطع الإفتتاحي (المطلع) إلى المقاطع التي تليه. فكما الفلاح يسيرُ مغتبطاً بأن يرى عالمه مصاناً ويطريث في تأمله حقله، كذلك يقف الشعراء في مُناخ من العطاء الإحساني. أيُّ حظوة ترافقهم. إنها حظوة كونهم في عدد الذين:

«... وما من معلِّم يعلمهم، ولكن
بين ذراعيها الخفيفتين
هي الحاضرة بروعة،
القادرة، الإلهية الجمال، الطبيعة».

نرى بوضوح أن تملل هذه الأبيات من الداخل يذهب في إتجاه كلمة واحدة ينتهي عندها: الطبيعة. وما يسميه هولدرن هنا الطبيعة هو الذي يمنح القصيدة نبوة خاصة تتواصل حتى الخاتمة. إنَّ الطبيعة تعلِّم (تربِّي) الشعراء. وللتوجيه والتعليم قدرة «الترسيخ». ولكي يتم إنجاز هذا التعليم المختلف هناك ضرورات تتخطى الموهبة الإنسانية التي تُوجِّه نحو النشاط الإنساني. الطبيعة تعلِّم (تربِّي) (éduque) بحضورها المدهش، بروعتها الكلية. فهي حاضرة

في كل ما هو حقيقي . وتبسط حضورها في العمل الإنساني ،
في تاريخ الشعوب ، في تشكيلات الكواكب وفي الآلهة . لكنها
حاضرة أيضاً في النبات والحيوان والأنهر والعواصف .
فالمدهش والرائع هو هذا الحضور الكلي للطبيعة . فنحن لا
نستطيع أن نصادفها (لأنها لا تستطيع أن تكون موجودة) في
قلب الواقع بوصفه واقعاً معزولاً . تماماً كما هو الدائم الحضور
الذي لا يمكن أن يكون مجرد تراصف لحقائق معزولة ،
ومنفصلة . ذلك أن كلية الواقع ليست ، في أفضل الأحوال ، إلا
نتيجة لما هو دائم الحضور . وهذا الأخير لا يخضع لأي تفسير
ينطلق من الواقع . إن دائم الحضور يجهل الأحادية والثقل
اللذين يتمثل بهما ما ليس سوى واقع . ذاك الذي يقتصر فعله
على تكبيل الإنسان وإستبعاده وإهماله معرضاً إياه ، في كل
مرة ، لتقلب المصادفات . ولا تشير هنا عبارة «الذراعان
الخفيفتان للطبيعة» إلى عجز الضعف والوهن . فالطبيعة ،
الكلية الحضور ، تُدعى أيضاً : القادرة . ولكن ما هو مصدر
قوتها (قدرتها) إذا كانت ، في كل ما هو موجود ، حاضرة قبل
أي شيء آخر؟ لا ترث الطبيعة القدرة التي تمتلكها من أي
مصدر . إنها في ذاتها قدرة ، وتمنح القدرة . إن جوهر القدرة
يتحدد إنطلاقاً من الحضور الدائم للطبيعة التي يسميها
هولدرلن : القادرة ، الإلهية الجمال . فهي قادرة لأنها إلهية
وجميلة . إنها تشبه إلهاً أو إلهة؟ وإذا كان ما تقدّم صحيحاً ،
أي إذا كانت الطبيعة هي الحضور الدائم ، الماثلة أيضاً في
صلب الألوهة ولا تجد قياساً لها إلا في ما هو «إلهي» ، فهي
بذلك لا تعود «الطبيعة» . إنها تُدعى الجميلة لأنها الحاضرة ،
بروعة ، بكليتها . ولا يعني الطابع الكلي لحضورها إحتواء كمياً

كاملاً للواقع بكلّيته، بل يعني نمط سيادتها الخاص والذي منه تنبثق الحقائق التي، وفق أنواعها، تبدو في حالة إستبعاد متبادل. إنّ دوام الحضور يحمل، كما على كفتي ميزان، تعارض الأضداد الحديّة، من أعلى السماء إلى أعماق هاوية. وهكذا يتبيّن أنّ ما هو «حديّ» (Extrême) هو أكثر الظهورات ظهوراً. وما يظهر هو الأسر. لكن في الوقت نفسه تجد المتناقضات نفسها طليقة، بفعل الحضور الدائم، في وحدة إنتماءاتها المتبادلة. ولا تسمح هذه الوحدة للمسافة التي تفصل، أن تخبو في فتور التسوية، بل تحيلها إلى الدّعة التي تلمع، والزهو الهانئ، إنطلاقاً من إحتدام المعركة حيث الواحد يدفع الآخر إلى حيز الظهور. إنّ ما يُعتقد هو وحدة «دوام الحضور». والطبيعة، الكلية الحضور، هي التي تأسر وتعتقد. وما يشكّل جوهر الجميل هو هذا التزامن بين الأسر والإنعتاق. فالجمال يترك للضدّ أن يكون حاضراً في ضده، ويدع لإنتمائهما أن يكون حاجزاً في وحدته. إنّ الجمال هو الحضور الكلّي، الطبيعة تدعى الإلهيّة الجمال لأنّ الإله أو الإلهة، في ظهورهما يثيران ظاهر الأسر والإنعتاق في أفضل صورهما. لكنهما في الحقيقة ليسا قادرين على الجمال الخالص. ذلك أنّ ظهورهما المعزول يظلّ «بدواً» (un paraître) لأنّ مجرد الأسر (المجلى «épiphany») له طابع الإنعتاق (الخلاص). ولأنّ مجرد الإنعتاق (في التسليم الزهدي) يأسر كأنه إفتان. لكنّ الإله. مع ذلك، يمتلك القدرة على أن يجعل الجمال بادياً في فروته، وهو إذن الذي يقترب، أكثر من أيّ شيءٍ آخر، من الظهور الخالص لدوام الحضور (omniprésence).

بما هي قادرة، تحوط الطبيعة بالشعراء. فهم يدخلون إلى قلب هذا التعانق. وهذا الحلول (في قلب التعانق) يضع الشعراء في عمق أعماق جوهرهم. ومثل هذا الحلول هو تربية (تعليم)، لأنه بالذات ما يسم مصير الشاعر. يرد في المقطع الثاني أن الطبيعة تنام في بعض فصول السنة. وأن ينام الشيء هو طريقة لأن يكون في مكان آخر، أي أنه نوع من الغياب. ولكن كيف تستطيع الطبيعة أن تتخذ مظهر ما هو غائب، أي إذا كانت لا تبسط حضورها في السماوات والأرض وتعاضمهما، في الشعوب وتاريخها؟ السنة هنا تعني في آن معاً سنة «الفصول» و«سنوات الأمم» أي حُقب أعمار العالم. تبدو الطبيعة نائمة لكنها، في الحقيقة، لا تنام. إنها مستيقظة ولكن في هيئة الحداد (deuil). إن الحداد لا يهبط إلى مستوى الإنسلاخ باتجاه ما ليس سوى مفقود، بل هو (الحداد) لا يني يستحضر الغائب. إذن فالشعراء الذين يشعرون بالحداد ليسوا، إلا في الظاهر، مقيدين ومنغلقيين على عزلاتهم. إنهم ليسوا وحيدين. فهم في الحقيقة يستشعرون (pressentent) دوماً. وهذا الشعور السبقي (الداخلي) يوجّه الفكر إلى الأمام، نحو البعيد الذي لا يتعد، بل هو في طريقه للحضور. إن هذا الشعور يمكن اعتباره أيضاً فكرة تنتمي إلى المستقبل وذاكرة للسابق. ويداوم الشعراء، عبر هذا الشعور السبقي، على انتمائهم إلى الطبيعة:

«لأنها في حدسها تستريح هي أيضاً»

الطبيعة تستريح، لكن استراحتها لا تعني مطلقاً توقف الحركة. «أن تستريح» يعني أن تستجمع ذاتها على الحاضر

الإفتاحي (inaugural) في كل حركة وعلى مقدم (son avent) هذا الحاضر. لذلك تستريح الطبيعة مبشرة. فهي على مقربة من ذاتها حين تفكر مسبقاً في مقدمها الخاص. فقدومها هو المايصير - حاضراً في دوام الحضور وهكذا يكون جوهر الطبيعة الحاضرة بأكملتها. وما دام هناك أناس يستشعرون (يحدسون) في إنتمائهم إلى الطبيعة ويستجيون لدوام حضورها وجمالها الإلهي، نستطيع أن نقول إن هناك شعراء. أي نوع من الشعراء يقصد هولدرلن؟ أولئك الذين يقيمون في مناخ إحساني. إن موضع الشعراء في المستقبل وهم الذين يمتلكون جوهرًا خاصاً على قياس جوهر الطبيعة. وما ينبغي أن نفهمه بكلمة «طبيعة» هو ما يرد في سياق هذه القصيدة بالذات. فهي هنا ليست بمعنى التمايزات الرائجة: «طبيعة وفن»، «طبيعة وروح»، «طبيعة وتاريخ» أو «طبيعة وما فوق الطبيعة»، كما أنها ليست بمعنى التماهي مع الروح (كما عند شلنغ)، أو الهوية، بل هي ما يسميه هولدرلن «دوام الحضور الرائع». لقد أعطى الفكر اليوناني معنى النمو لكلمة (Natura). لكن لم يفهم النمو بمعنى التعاضد أو التزايد الكمي، أو بمعنى «التطور» وتتابع الصيرورة. ففي المعنى اليوناني للكلمة هناك: تقدم، رفع، تفتح، وإنفتاح يعود، في تفتح، إلى المقدم وبذلك ينغلق في ما يهب كل حاضر حضوره. إذن هذه الكلمة تعني التفتح في ما هو مشروع، ما هو مصدر هذه الفرجة التي فيها فقط يمكن لشيء ما أن يركن إلى معالم حدوده وأن يبان في «مظهره» ويكون حاضراً، في كل مرة، بوصفه هذا أو ذاك. وبما هي «فرجة» هي بؤرة النور ومكانه. إن فرجة الإضاءة تضيء وبذلك تعطي لكل ظهور

انفتاحه ولكل مظهر قابليته للإدراك. وإذا كانت النار إضاءة وإحتدام (مصدر الانفراج والضوء) إذن نستطيع أن نقول إن الطبيعة هي التي تُلهب كل شيء. إنها، حسب هولدرلن، تلك التي تخلق وتحيي كل شيء، وهذا يعني أن كلمة طبيعة هنا تقول جوهرها إنطلاقاً من الحقيقة التي تبدئ في الكلمة اليونانية الأصلية. وإن كنا على يقين أن هولدرلن حين استخدمها لم يكن يعرف أصداء معانيها القديمة.

كنا نقول في تناولنا للمقطع الثاني إن الطبيعة تبدو وكأنها نائمة. إذن كأن المضاء، في حداده، يدخل في ذاته. والحداد الذي ينكفيء على ذاته لا يمكن الدخول إليه. فيبدو غامضاً (مظلماً). لكن الحداد ليس مجرد ظلمة كسواها. إنه استراحة تحبس، وتستشرف. الظلمة هي الليل. الليل هو استراحة تحبس بالنهار:

في بداية المقطع الثالث يسمي هولدرلن بزوغ الضوء الذي يُلهب:

«لكن هوذا النهار! كان أمني، ورأيتهُ مُقبلاً
وما رأيتهُ أن المقدس يكون كلامي».

إن بزوغ النهار هو مجيء الطبيعة التي كانت تستريح في السابق في حدسها. فالفجر هو الطبيعة نفسها في مقدمها. وكلام الشاعر «هوذا النهار»، دعاء خالص لما يستشعره الشعراء دائماً، ما يأملون حدوثه ويترقّبونه. إن التسمية الشعرية تقول واقع أن المنادي نفسه يضع، وفق جوهره، الشاعر في ضرورة القول. وهكذا يجد هولدرلن نفسه مكرهاً فيسمي الطبيعة «مقدساً». وهذا يعني أن كلمة «طبيعة» لم تعد تكفي،

وتجاوزها هو، في آن، نتيجة ومؤشر على قول يسعى لأن يجد، في ذرى أكثر ارتفاعاً، مصدر إنبثاقه. يسمي هولدرلن في هذا المقطع لحظة الأنوار. وهو الحدث الأكثر صمتاً. ولكن، بما أنه سُمي، بل تطلب أن يسمي، فسوف تصل لحظة الطبيعة إلى مصوتية (Sonorité) الكلام الشعري. وفي يقظتها تكشف الطبيعة عن جوهرها الخاص كمقدس. فالطبيعة هي أكثر قدماً من تلك الأزمنة التي تُقاس على الإنسان، أو الأمم أو الأشياء. ولكن كيف يمكن أن تكون الطبيعة أكثر قدماً من «الزمن»؟ في الحقيقة إنها أكثر قدماً من الأزمنة لأنها، بالإضافة إلى كونها الأكثر قدماً على الإطلاق، سابقة عليها (أي الأزمنة) وأقرب إلى «الأصل»، إذن هي أكثر زمنية من الأزمنة التي عليها تقوم حسابات أبناء الأرض. إن الطبيعة هي الزمن الأكثر قدماً وهذا لا يعني أنها تشبه ذلك الشيء «اللازمي» الذي نجده في الميتافيزيقا، أو ذلك «الأزلي» الذي يتحدث عنه اللاهوت المسيحي. الطبيعة زمن أكثر من الأزمنة. إنها سابقة على كل واقع وكل تحقق، وسابقة على الآلهة. ذلك أنها فوق آلهة المساء والشروق. وحين نقول إنها «فوق» فهذا لا يشير إلى مضمار منفصل وأعلى مرتبة، بل يعني أن الطبيعة تسود على الآلهة. ولأن بها، بما هي فرجة ضوء وإنفراج، يمكن أن يحضر كل شيء. يتضح مما سبق أن طابع «القداسة» الذي يعطيه هولدرلن للطبيعة لا يعني أنها تستعير صفة من صفات إله محدد. فالمقدس ليس مقدساً لأنه إلهي، بل ربما نجازف بالقول إن الإلهي يكون إلهياً لأنه، وفق مرتبته، مقدس. كذلك يسمي هولدرلن الفوضى الكونية (Chaos) مقدساً. فالمقدس هو وجود الطبيعة. فهي بوصفها

بزوغاً للنهار تكشف عن وجودها في اليقظة. ففي يقظتها تتوصل الطبيعة لأن تكون ذاتها. وعندئذ تشعر الروح، من جديد، أنها الخالق. فالطبيعة توحى (inspire) - ما يعني حرفياً (in - spire): أي تنفث روحاً - في كل شيء دوام حضور وخلقاً. إنها في ذاتها (Inspiration). ولا تستطيع أن تلهم إلا لأنها «الروح». فالروح تسود كأنها تعريض دائم (للضوء) يتصف بالجرأة والاقتصاد؛ وفي هذا التعريض (للضوء) يقيم كل حاضر (présent) في الحدود المتميزة لحضوره ونسيجه. إن هذا التعريض هو الفكرة الجوهرية، ذلك أن ما يميز الروح هي الأفكار التي من خلالها يتقوم كل شيء، لأن هذا «الكل شيء» هو المعرض. الروح هي الوحدة الموحدة. والوحدة تظهر جماع كل واقع في تجمعه. لذلك نقول إن الروح جوهرية وفي أفكارها هي «روح جمعية». وفي هذا «الجمعي»، نستطيع أن نقول، تقف الطبيعة بوصفها نصاباً متيناً لأنها الواسطة التي تتوسط في كل شيء. وبرغم ذلك، نعرف أن الطبيعة تنبثق من الفوضى الكونية المقدسة. فكيف يمكن أن نوفق بين الـ (Chaos الفوضى الكونية) والـ (Nomos النصاب)؟ أليست الفوضى هي غياب كل نصاب، أليست الإبهام والخليط المطلق؟ إن هولدرلن نفسه يسميها: «البربرية المقدسة». وهو يتحدث في أكثر من موضع في كتاباته عن «البربريات المقدسة»، و«الخليط القديم». تعني كلمة (Chaos) ذات المصدر اليوناني: الهوة المشرعة. أي إنها المشرع الذي يفتح أولاً ثم يهوي فيه كل شيء ويختفي. وإنطلاقاً من مقارنتها بالطبيعة تظل الفوضى الكونية هي ذلك الفضاء، الطلق حيث يفتح المشرع لكي يمنح لكل شيء تمايز حضوره

المحدد. ولذلك ربّما يطلق هولدرلن صفة المقدّس على
الفوضى الكونية والبربرية. إذن الفوضى هي المقدّس نفسه.
ولا واقع يقدر أن يكون سابقاً عليها لأنّ الواقع (كلّ واقع) لا
يملك (ولا يفعل) سوى أن يلجها. وكل ما يظهر مسبوق بها.
هذا الفضاء الطلق (المشرّع) ليس سوى الطبيعة التي كأنّها
«كانت دائماً». والطبيعة «دائمة» بمعنى مزدوج. أولاً لأنّها أكثر
قديماً من كلّ قديم وثانياً لأنّها أحدث من أيّ محدث. ففي
يقظة الطبيعة يأتي قدومها على أنّه «الأكثر حداثة» إنطلاقاً ممّا
لم يكفّ لحظة عن أن يكون موجوداً، إنطلاقاً ممّا هو الأكثر
قديماً، الذي لا يشيخ أبداً لأنّه، في كلّ مرّة، يكون أكثر فتوة.
وما لا يكفّ لحظة واحدة عن أن يكون مقدّساً. وبذلك لا
سبيل لأن يخضع لتجربة أو اختبار لأنّ لا سبيل لمقاربتة
مباشرة. فهو إذن، إحساس بالتيه. والتيه مخيف، لكن ما يثيره
من الخشية والخوف يظلّ ملتصقاً بالشعور بالرقّة. لأنّ المقدّس
هو الذي يربّي الشعراء ولأنّهم ماثلون دائماً في حضوره يعرفون
ما هو المقدّس. ومعرفتهم هي معرفة الحدس. يحدسون بما
هو مقبل، أي الفجر. إذن: «هوذا النهار!».

«ينبغي للشعراء أيضاً

أن يكونوا الروحانيين في العالم»

في عدد من الأبيات يستخدم هولدرلن للطبيعة صفة أخرى،
يقول «الطبيعة الحيّة». إنّ هذه الصفة تسمّي القوى الإلهيّة،
هذه القوى التي تصنع ما هو خاص بالآلهة، ما هي عليه. لكنّ
هذه القوى لا تصدر عن الآلهة. فالآلهة موجودة بقوة هذه
القوى الحيّة، التي تبقي كلّ شيء، حتّى الآلهة، على قيد
الحياة. فالطبيعة، كما في مقاطع سابقة، هي التي أحييت

التراب (الحقل) الذي يوفر للإنسان سبل عيشه وبقائه. وفيما الإنسان لا يلتفت إلا إلى المحسوس (ما توفره الطبيعة) يغيب عنه الالتفات إلى المقدس الذي يقيم في صلب الطبيعة. لذلك وحدهم الشعراء يعرفون (يحدسون) لأنهم بين ذراعي الطبيعة الخفيفتين. ولكن كيف السبيل لأن يألف الشعب نفسه حضور المقدس؟ كيف يستطيع «أبناء الأرض» أن يختبروا القوى الحية (المقدس) إذا كانت النيران تظل حبيسة نفوس الشعراء وحدهم؟ حتى الشاعر نفسه لا يمتلك القدرة على الوصول، بتأمل الخالص، إلى المقدس أو أن يستنفذ جوهره ويستدرجه، عبر أسئلته، للقدوم إليه. إذ لا سبيل لأن تنضم الروح إلى التناغم الأبدي للمقدس إلا عبر «الغناء». لكن الروح لا تنفث في كل «غناء»، فلا يكتمل لها ذلك إلا في «النشيد» (Hymne). وهذا الأخير يصدر بالضرورة عن يقظة الطبيعة. وهكذا في إشتراكه في يقظة الروح التي تستيقظ عبر نفث المقدس في قدومه. عندها يصبح تعاضد النشيد غير مألوف. فيقظته تكون محفوفة بالعواصف التي تسعى بين سماء وأرض، بين الشعوب. ويبدو هذا النهوض ضرورياً لمملكة الطبيعة التي كانت تبدو نائمة. ويتولد استنهاض هذا «الكل» من زلزلة نضجت في البعيد منذ أزمنة سحيقة. فاليقظة تعود إلى الزمن الأكثر قدماً الذي إنطلاقاً منه كل ما يحدث يكون مهياً سلفاً. لذلك، يقول هولدرلن، تبدو هذه الزلزلة «أوفر دلالة» في عيون الشعراء الذين يشتركون في اليقظة. ويمنح غنى البدء كلامهم وفرة المعنى الذي يكاد يكون غير قابل للقول. لذلك يشعرون أن هناك أشياء كثيرة ستبقى طي الكتمان، ستبقى دون القول. ولكن، بما أن الزلزلة تصدر عن

الأعماق الأكثر قدماً للطبيعة المستيقظة، بما أنها تحيطهم
بذراعيها الخفيفتين، فلا بدّ للروح أن تكون لهم، أكثر حضوراً
وبالتالي، أكثر حسيّة.

«إنّها أفكار الجمعيّة

تفضي بصمت إلى نفس الشاعر».

الطبيعة تستيقظ، الروح حاضرة. ونمط حضورهما هو
«القدوم». والروح، بما هي روح، جمعيّة. وهي تفضي إلى
«نفس الشاعر». وكذلك القدرة المخيفة للمقدّس التي تحل
في رقة نفس الشاعر. يحضر المقدّس هنا، بهدوء، بوصفه ما
يأتي. لذلك فهو غير قابل للتمثّل أو الإمتلاك كشيء. وما
يُلفت أن هولدرن الذي كان يتحدث دائماً عن «الشعراء»
يتعمّد هنا أن يخاطب «الشاعر». ذاك الذي قال: «كان أمنيّتي،
فرايته مقبلاً». وكما أشرنا في البداية فإنّ نهاية المقطع
الخامس غير مكتملة ممّا يجعل الانتقال إلى المقطع الذي يليه
أمراً ليس ببداية ما سبق. لاحظنا أنّ المقدّس يفضي إلى نفس
الشاعر، لذلك يستطيع هذا الأخير أن ينجح بالغناء أي ينجح
بالتقاط الكلام الذي يعود للمقدّس وحده أن يقوله. ولكنّ
«النجاح» في ذلك لا يعني هنا أنّ «النشيد» قد أصبح ممكناً،
بل أن نفس الشاعر باتت سعيدة أو مغتبطة. ففي ولادة الأثر
(الشعري) لا تفشل النفس. وإذا كان هولدرن يستخدم كلمة
«ينجح» فإنّ الفشل قد تمّ التغلب عليه. ولكنّ من أين يأتي
خطر الفشل هذا؟ من احتمال سوء الطالع. طالع - حسن
طالع (حرفياً: السعادة Bonheur) الضروري لولادة النشيد.
فالمقدّس هو ما لا يستطيع الشاعر أن يسميه مباشرة. لكنّه
«يحلّ في نفسه» بدعة، بصمت الدعة. إذن ينبغي أن يكون

هناك ما يُلهبُ هذه النفس بالتسمية، ولا يمكن أن يتم هذا إلا عبر الإله الذي يتوسط بين مراتب المقدّس العليا والبشر. وهكذا تكتمل الحلقة التي تُفضي بالمقدّس لأن يمثّل بين البشر. فالبشر في حاجة للآلهة والسمّائي في حاجة للبشر. ولأنّ الآلهة آلهة، والبشر بشر، ولأنّ الآلهة والبشر في حاجة متبادلة لأن يكون وجودهم معاً، ينشأ الحبّ بينهم. لكنّ وساطة هذا الحب لا تجعلهم ينتمون إلى أنفسهم بل إلى المقدّس الذي هو النصاب، الوساطة التي لا تخطئ. لكن يحدث أن يندفع الشاعر بانفعاله، إذ يناله ومض المقدّس لأن يتبع هذه السعادة (حسن الطالع) في محاولة لإمتلاك حضور الإله وحده. وفي هذا الاندفاع ما يصادفه من مأس لأنّه يعني فقدان الوجود الشعري. ذلك لأنّ الحالة الشعرية لا تكمن في تقبّل الإله في صميم الذات، بل في أن يكون الكائن محاطاً بالمقدّس. وحين يتمّ لهم (الشعراء) ذلك يجب أن يبقى المقدّس ماثلاً إليهم. إذ ينبغي أن يدعوا للمباشر مباشرته وأن يضطلعوا، في الوقت نفسه، بمهمة التوسّط له بوصفه «الواحد». وهم لا ينجحون في ذلك إلا حين تتخلل حياة «القلب النقي» كل مبادرات إمتلاكهم وعطائهم. القلب: يعني حيث يجتمع ما هو الأكثر خصوصية في وجود هؤلاء الشعراء: دعة الصمت التي ترافق نغمى معانقة المقدّس. ونقي: يعني في لغة هولدرلن، الأصلي (Originel) أي ما يظلّ في نكهة البدء الخاص به. وهذا ما يتطابق مع حال الطفولة. وهكذا نرى أنّ «القلب النقي» لا يفيد أي معنى أخلاقي. بل يسمّي نوع الصلة بالطبيعة الكلية الحضور وشكل التواصل معها. ما يذكرنا بعبارة «أكثر المشاغل براءة!».

يتناول المقطع السابع مسألة مزدوجة : هبة النشيد التي تنتقل عبر وساطة كائن سماوي ويقدمها الشعراء إلى أبناء الأرض، لكن للشعراء أنفسهم مكانهم الخاص تحت عواصف الآلهة. إلا أن القصيدة لا يمكن أن تتم بكاملها عبر ابتهالات أبناء الأرض والشعراء. ونذكر هنا ما يرد في نهاية المقطع الثالث: «أن يكون المقدس كلامي». إذن ينبغي أن يعود الكلام النهائي إلى المقدس. ولا يرد في القصيدة ذكر الشعراء أو هبة النشيد إلا لهذا السبب؛ فإن المقدس هو خشية الزلزلة الكونية، وهو المباشر. لذلك فإن أبناء الأرض في حاجة لتوسط المقدس في هبة النشيد الذي لا يزول. وبما أن هذا التوسط يتم بواسطة الآلهة والشعراء فإن المقدس يبدو مهدداً بأن يصبح عكس ما هو عليه. فالمباشر يصبح هنا توطئاً. ولأن النشيد لا يستيقظ إلا مع يقظة المقدس فإن هذا يعني أن التوسط نفسه يصدر عن المباشر. إن أصل النشيد، أي الإضطراب الصاحب الذي يرافق يقظة الطبيعة يكون بذلك الزلزلة التي تستهدف (وتمتد إلى) عمق الأعماق الخاصة لجوهر المقدس. وهكذا حين يصبح المقدس كلاماً، فإن وجوده يصبح مهدداً بالإختلال ولا يعود النصاب المتين. ولكن الكلام، الذي تعبّر عنه قصيدة هولدرن، هو «قلب أبدي». إذن فالمقدس الذي أصبح كلاماً والذي لا وجود لأي شيء إلا بمقدار ما ينبثق متوهجاً من حميمية الدائم الحضور، المقدس هو الحيز الحميم نفسه. إنه القلب. لكنه أيضاً فوق الآلهة والبشر وأكثر قدماً من الأزمنة. وبما أنه الأول، قبل كل شيء، والأخير، بعد كل شيء، فهو يأتي قبل كل شيء ويحفظ كل شيء في صلبه. إنه الإفتتاحي (البداء) الذي يدوم. والحميم

الدائم والقلب الأبدي . لكنّه مهّد بكلام النشيد وبتوسطه الذي يصدر عنه هو نفسه ومشروط به . وما يهّده ليس الكلام البشري بل «شعاع الآب» الذي ينتزع المقدّس من مباشرته ويتركه ، عبر التوسّط ، عرضة للزوال . ذلك أنّ المقدّس ، عبر شعاع الآب ، يصبح بالتوسّط برّانيّاً ، ما دام الخالدون أنفسهم لا يقيمون أي صلة به إلّا عبر التوسّط . لكنّ :

«هو الذي لا تستنفده نيران الآب»

هو ، يعني القلب الأبدي . و «لا تستنفده» يستخدمها هولدرلن بمعنى لا يقتله . ويضيف هولدرلن على هامش هذا البيت :

«إنّ / الدائرة / التي هي أعلى مرتبة / من دائرة البشر / هي دائرة الله» .

وهذه الدائرة هي التي تهّد المقدّس بفقدان وجوده . لكنّها ، كما يتّضح ، الدائرة الأعلى مرتبة من دائرة البشر لكنّها ليست الدائرة الأعلى في المطلق . وهكذا لا يستطيع ما يصدر عن «الأصل» أن يصدر عنه شيء ضدّ «الأصل» . لذلك يظلّ القلب الأبدي متيناً وإن كان معرضاً لزلزلة عميقة . وفي كلام آخيل لهولدرلن :

«إنّ الطبيعة الإلهيّة ، في حبّها لذاتها ، ينبغي أن تكون مقدّسة» .

فالشعاع إذن هو النقي . والإلهي ينبغي أن يكون مقدّساً . وفي هذا مصدر الألم . فالنصاب المتين يشاطر «ألم الإله» لأنّ القلب الأبدي يعاني الألم منذ بدئه الجوهري ، فالألم شرط

دوام المتانة في البدء.

ينبغي أن نضيف هنا أن ما يشير إليه هولدرلن بكلمة «زمن» لا بد أن يكون زمنه الخاص. إلا أنه ليس زمن التعاقب العادي. إنه (الزمن) يسمي قدوم المقدس، ووحده هذا القدوم يشير إلى زمن حيث يصبح ممكناً أن يتعرض التاريخ لإختبار حاسم وجوهري. وهذا الزمن لا يقاس، ولا يؤرخ بتعاقب السنوات والقرون. لأن ما هو «تاريخي» (بالمعنى الراجح) هو ما يحتل «واجهة» التاريخ القابل لأن يكون موضوع اختبار. إلا أن هذا «الطابع» التاريخي ليس «التاريخ» علي الإطلاق. التاريخ هو شيء نادر. ولا وجود للتاريخ، حقاً، إلا حين يعاد صوغه في صيغة إفتاحية. فالمقدس الأكثر قدماً من الزمن والذي يسود فوق الآلهة يؤسس في قدومه بدءاً لتاريخ آخر. ومعه يصبح ما يأتي مقولاً في قدومه بالنداء. وهكذا يكون كلام هولدرلن الذي يبدأ مع هذه القصيدة هو الكلام الذي يستدعي، الذي ينادي. إنه «نشيد» (Hymnos). فالنشيد، في القول الشعري ليس هنا ما «يمجد» أو «يسبح»، بل هو القول الذي يؤسس. وكلام هذا الغناء ليس «نشيداً» من أجل الطبيعة أو من أجل الشعراء، بل هو نشيد المقدس. فالمقدس هو الذي يهب الكلام وهو الذي يأتي به الكلام.

_____الأرض والسماء في شعر هولدرلن

نبدأ بملاحظات إستهلالية على نص المحاضرة:

(*) يقول كانط في أحد مؤلفاته:

«يسهل عليك أن تكتشف شيئاً ما بعد أن يكون قد أُشير عليك في أي اتجاه ينبغي أن تنظر لكي تراه».

ونوربرت فون هلنغرات هو الذي يشير علينا بأي اتجاه ينبغي أن ننظر باتجاه هولدرلن.

(*) بين تاريخ كتابة هذه المحاضرة واليوم طرحت علينا مسألة جديدة حول ما إذا كان هولدرلن ينتمي إلى فقهاء اللغة أم إلى الفلاسفة. والحق أنه لا ينتمي إلى أي من هؤلاء. فالسؤال ليس أن نعرف إذا كان هولدرلن ينتمي إلى أحدنا (فقيه لغة أو فيلسوف)، بل أن نعرف إذا كنا، نحن، قادرين على الإنتماء، في هذه المرحلة من عمر العالم، إلى قصيدة هولدرلن في تحلقنا للإصغاء إليها؟. وهذا بالتحديد ما نزعم أننا سنوضحه في سياق محاضرتنا. ونقول منذ البداية أن لا وجود لدرب فعلي ووحيد من شأنه أن يفضي بنا إلى عظمة قصيدة هولدرلن. ذلك أن كل الدروب مهما تنوعت لا يمكن، بما هي دروب فانية، إلا أن تكون دروب تيه. وإذا كان

صحيحاً ما يقوله بول فاليري بأن «القصيدة هي ذلك التردد الطويل بين النبوة والمعنى» فإن الإصغاء الذي يلفت الإنتباه إلى القصيدة، وعلى الأخص، الفكر الذي يهيء هذا الإصغاء، هما أكثر تردداً بكثير مما هي عليه القصيدة. إلا أن هذا التردد مؤشر صحة ولا يعبر عن ترنح وارتباك.

(*) ينبغي أن نوضح أيضاً أن عنوان المحاضرة هو:

«الأرض والسماء في شعر هولدرلن».

وهي تتناول قصيدة له تحمل عنوان: «يونان» (Grèce). الأمر الذي قد يعني أن الهدف من هذا البحث القصير استكشاف أفكار هولدرلن عن السماء والأرض. وقد يكون جزءاً مكملًا أو مساهمة في جملة الأبحاث التي تتعلق بشعر هولدرلن. إلا أن هذه المحاضرة تطرح على نفسها أهدافاً أخرى. ولنقل إن هذه الأهداف تظل مؤقتة أو مجرد إرهابات: فالهدف اكتشاف ما يتعلق بالفكر ولا يعني إلا به. وأن نعرف، في الأثناء، إذا كان شعر هولدرلن يؤثر فينا، في وجودنا، بوصفه شعراً وكيف يتم هذا التأثير. وبالتالي، كيف يظل هذا التأثير مشرعاً على احتمالات. فنحن نحاول هنا أن نتقل من تصور اعتيادي إلى اختبار غير اعتيادي لأنه اختبار بسيط - أي اختبار مفكر. وبرغم ذلك نقول إن المضممار الذي يتم فيه تغيير النبوة هنا هو مضممار قول شعري يصدر عن حالة شعرية لا نستطيع، بأيّة حال، أن نمسك بخيط نسيجها في سياق ما هو مألوف من فئات الأدب وعلم الجمال.

الأرض والسماء - تسمي هذه الصياغة رابطاً ما . فحرف العطف «و» يعبر عن الرابط بالطبع لكنّه يكتّم طبيعتها، وكيف يمكن أن تكون، هل حرف العطف موجود لذاته أم أنّه يصدر من مكان أبعد. وفي الحالة الأخيرة ينبغي أن يكون جزءاً من علاقة وأن تكون مكانته تنتمي إلى مضمار أكثر غنى حيث تستمد الأرض والسماء، معاً، تعريفهما. تبدو قصيدة يونان وكأنّها مخطط لنشيد. وهي تنتمي إلى مرحلة التّاج المتأخّر من مسار هولدرن الذي كان قد دخل، آنذاك، في مرحلة إستراحته، أي ما يسمّيه هو نفسه، حيز «الغربي» (l'occidental). لكن ينبغي في مثل هذه الحالة أن نسأل لماذا اختار «يونان» عنواناً لقصيدته، فهو كان يعتبر أنّ اليونان هي البلد «الشرقي» (Oriental)؟ إذا كان هولدرن يلح، في مراحل تجربته المتأخّرة، على استدعاء ذكرى اليونان فذلك لأنّه وصل أخيراً إلى ذروة ميله الذي يوجّه أفكاره شطر هذا البلد. أمّا كيف حدث ذلك، وكيف تهيّأ له أن يحدث، فليس أمامنا سوى أن نعود إلى شهادة، كتبها هولدرن نفسه، حول هذا الموضوع. إنّها نصّ رسالة كان قد كتبها على الأرجح في نهاية خريف عام 1802، بعد عودته، في الربيع الذي سبقه، إلى بلاده عائداً من جنوب فرنسا. والرسالة موجّهة إلى صديقه بوهلندورف. حين نقرأ نصّ الرسالة يتّضح لنا أنّها تستدعي وقتاً لا يستهان به من التأمّل والتفكير لكي يتسنى لنا أن نستنفذ كلّ ما تقوله وتوحي به. لكننا سنتوقف فقط عند ثلاثة مفاصل نظنّ أنّها تعيننا في فهم التخطيط الأوّلي لقصيدة «يونان» أو تجعلنا نقاربها بصورة أفضل.

سنتوقف أولاً عند حقيقة تألف هولدرن مع نمط العيش

الخاص باليونانيين. وكيف تمّ هذا التآلف. ثمّ نتوقف عند المكان الذي، حين وصل إليه الشاعر، لم يبذد من ذاكرة الشاعر كلّ الدروب التي سلكها في رحلته. وأخيراً ستأمل قليلاً في معنى الضوء الذي تتحرّك فيه مثل هذه الذاكرة، بالإضافة إلى عبارة «ذروة الفن» - التي يستخدمها هولدرلن والتي جعلتها رؤية الأقدمين قابلة للفهم. ونأمل أن تفضي بنا هذه المحطات إلى فهم أفضل لما يقوله الشاعر عن الأرض والسماء.

ترد في الرسالة عبارة:

«البنية البدنية الرياضية لأهل الجنوب، في آثار الروح القديمة».

ولعلّ هذا ما يكشف أمام هولدرلن نمط عيش الإغريق ووجودهم بصورة أوضح. وإذا كان هولدرلن يُعاني هذه «البنية الرياضية للبدن» فهو لا يفعل ذلك بصورة مجردة وبمعزل عن أي اعتبار آخر، بل يعاينها إنطلاقاً من عنصر الروح. فالكلمة اليونانية التي توازي «الرياضة البدنية» تعني: القتال، الصراع، الالتقاط والحمل. وبهذا المعنى يكون «البدن الرياضي» هو ما يحفظ ويرز كل ما هو صراع متبادل. إنّه «المحارب البطولي»، بمعنى «المقاتل» الذي يرى فيه هيراقليطس «حركة القلب» التي من خلالها يظهر الآلهة والبشر ألق الحرية أو العبودية في التآلق التام لوجودهم. إنّ «الرياضي» في الجسم البطولي ليس فقط «الحسي» أو «التشكيلي». إنّ تآلق الروح التي تصارع لكي تخرج إلى بعدها الجسماني، إلى هيئتها، فتحقق بذلك إهداءها إلى ذاتها. إنّ أعلى مستويات الفهم في

المعنى اليوناني هي «قوة الانعكاس» وهذا يعني هنا: إنها القدرة على عكس كل ما يتوهج في ذاته، فيقدم إلى الحضور. لكن ما يدخل في الحضور في مثل هذا التوهج هو الجميل. فالإثنان معاً، نعني البدن الرياضي والقوة العاكسة، هما طريقتان متكافلتان لإضفاء الجمال على التوهج. لذلك يقول هولدرن إنه لا يمكن فهم أحدهما إلا في اتحاده مع الآخر، فهما يتحدان في ما يسميه هولدرن «الحنان». و«الحنان» هو السمة الرئيسية في «الطابع الشعبي» لليونانيين، أي في نمط وجودهم كشعب. وسوف نرى في التخطيط الأولي لقصيدة «يونان» أن كلمة «حنان» ترد بإرتباطها مع ما تعنيه قوة الانعكاس. وربما ينبغي أن نوضح هنا أن كلمة «حنان» قد حافظت حتى القرن الثامن عشر - وهذا يعني أن هولدرن كان يفهمها بالطريقة نفسها - على معنى سام، فضفاض ولا حدود له، وينبغي أن يفهم بمعزل عن أي ميل عاطفي. وفي قصيدة أخرى يسمي هولدرن اليونان: «بلاد صبا العيون الرياضية». ذلك أن نظرات تلك العيون، كما ينبغي أن تكون كل نظرة حقيقية، لها طابع «روحاني»، بل هي روحانية، فهي تشرق وتلتمع في الجسماني. إن العيون الرياضية ترى الجمال، والجمال هو الاختبار اليوناني للحقيقة، أي إنعتاق كل ما، في ذاته، يلج في الحضور. إنها «الطبيعة» التي بها ومن خلالها كان يحيا الإغريق.

على المستوى الثاني، نجد المكان الذي وصل إليه الشاعر وعاد ليقيم في أرجائه. وعبر هذا المكان تعود الأرض، من جديد، لأن تكون أرضاً. فهي الأرض التي شُيّدت بقوة أهل السماء، لذلك تكون قابلة للإقامة وتحمل في أرجائها

المقدس أي دائرة الإله، ممّا يعني أنّ الأرض ليست أرضاً إلا بوصفها أرض السماء، التي هي بدورها ليست سماء إلا من خلال ما تنجزه نحو الأسفل، على الأرض.

كلّ هذا - الأرض والسماء والآلهة التي تنكفىء إلى قلب المقدس - كلّ هذا، إذن، يبدو في غبطة إستعداد الشاعر بوصفه حاضراً في كامل الطبيعة المشرّعة أصلاً. وتتجلّى له هذه الطبيعة في نورٍ خاص.

« . . . والنور الفلسفي الذي يكتنف نافذتي هو الآن غبطتي ».

هذا النور هو الإضاءة التي، في سحر التوهج المنعكس، في قوّة الانعكاس، تمنح كل ما يدخل في الحضور وهج (ألق) أن يكون حاضراً. وما يميّز هذا النور، أي أن يكون نوراً فلسفياً، إنّما يصدر عن مكان: اليونان. فهناك حدثٌ في البدء أن اكتنف الضوء حقيقة الوجود بوصفها إنعتاقاً متوهجاً للموجود خارج إنكفائه. وهناك كانت الحقيقة هي الجمال عينه. وعلى ضوء ما سبق يتضح لنا معنى العبارة الثالثة: «ذروة الفن». فالفنُّ، بما هو إظهار اللامرئي عبر إبانته، هو الطراز الأسمى للعلامة (Signe). والحال أن قاعدة هذه الإبانة وذروتها تنتشران في القول بوصفه غناءً شعرياً. ولكن الإغريق يرون أن ما ينبغي إبانته، أي ما ينبغي أن يظهر ويتألق انطلاقاً من ذاته، أي الحقيقة، ليس، ولا يمكن أن يكون، سوى الجمال. لذلك يؤمنون بضرورة الفن، وهو مجلى (épiphane) الوجود الشعري للإنسان. إنّ الإنسان الذي يقيم شعرياً في الأرض يحمل كلّ ما يظهر - السماء والأرض

والمقدس - إلى البداهة الثابتة لذاته . البداهة التي تصون وتكون خلاصاً لكل شيء . وهو بذلك يحمل كل ما يظهر، في صورة العمل الفني ، إلى نصاب ثابت ومتين . أي التأسيس .

هكذا نرى أن رسالة هولدرن لا تتكلم فقط على اليونان . ذلك أن اليونان تحضر إليه في توهج الأرض والسماء ، في المقدس الذي يحجب الإله ، وفي الوجود البشري القادر على الشعر والقادر على الفكر . تحضر اليونان في هذا المكان المحدد (مسقط رأسه) حيث يجد سعيه الشعري الإستكانة (الراحة) المنشودة لكي يحفظ كل شيء في عالم الذاكرة . وإذا كانت الوحدة الكلية للأرض والسماء ، للإله والإنسان ، تظل طي الكتمان في نص الرسالة (والقصيدة) فإننا ، برغم ذلك ، نستشف ما يلي : إن الأرض والسماء والصلة بينهما ، إنما تشكل جزءاً من إنتماء أكثر غنى . وما تكتمه الرسالة يصرح به تخطيط القصيدة الذي نحن بصددده . وما هو مؤكد أن هولدرن يسمي هذا «الإنتماء الكلي» في «شذراته الفلسفية» حيث يصبح : «الإنتماء اللانهائي الأكثر حناناً» وينبغي أن نفهم كلمة «لانهائي» بمعناها التأملي الجدلي كما نجده عند شلنغ وهيغل ، حين يكون المنتهى والحدود والأصقاع متداخلة في الانتماء الذي يصونها في وحدتها إنطلاقاً من «وسطها» (Milieu) . وهذا الوسط - الذي يدعى كذلك لأنه الوسيط - ليس الأرض ولا السماء ولا الإله ولا الإنسان . فاللانهائي هنا ينبغي أن يكون متميزاً عما لا نهاية له . لأن «الإنتماء الأكثر حناناً» قابل لأن يتعاضم فيصبح أكثر لانهائية .

تبدأ قصيدة «يونان» بالبيت التالي :

«آه أنت، يا أصوات المصير، أنت، يا دروب المسافر».

إذن: «يا دروب المسافر!» وبعد هذه الكلمات حينئذ مفتوح، مساحة مشرعة. لأن هولدرلن يعرف سلفاً أن الدروب محدّدة. من هو المسافر؟ الأرجح أنه الشاعر نفسه. لقد وصل الآن إلى المكان الذي يقصده والرحلة تبدو في نهايتها. إذن فالنداء: «يا دروب المسافر» هي ذاكرة تفكر في دروب الشعر التي اجتازها. إلا أن الدروب لا تنتهي لمجرد أن نتوقف عن السير. حين نقول تنتهي نعني أنها تدخل في الراحة. لذلك ينبغي أن تجتمع الدروب في غناء الراحة الهائلة للإنتهاء. ولكن الغناء يقيم في رحيل مستمر، في سفر متواصل يقيس خطاه على سعي القول الشعري. إن دروب أولئك المسافرين هي أكثر جمالاً من كلّ الأسفار الأخرى، وأجمل منها هي دروب القصيدة. لأنّ البلاد التي تعبرها القصيدة هي مواطن الجمال حيث الإنتماء اللانهائي يفضي إلى التآلق في ذاته.

يُختتم تخطيط قصيدة «يونان» بالأبيات التالية:

«للمسافرين الذين، برغم ذلك،
حباً بالحياة، ولكن بحذر
تطيعهم الأقدام، تزهّر
الدروب أكثر جمالاً، حيث البلاد».

كأنّ القصيدة لا تنجز قولها. لا تكتمل. هل نعتبر أن هذا الانقطاع مجرد مصادفة؟ أم أن مشهد الإنتماء اللانهائي قد تجلّى بذاته للشاعر بحيث كان ينبغي أن يتوقف الكلام. يصعب هنا أن نجزم حول أحد الإحتمالين. إلا أن الشاعر،

في المقطع الذي يسبق المقطع الأخير مباشرة، يعرف سعادة الذين يتاح لهم الذهاب والإياب على الدروب الوطيدة التي توصل إلى الكنيسة. لكن مثل هذا الدرب ليس دربه دون أن يتنكر لإحساس «القرب من قبة الكنيسة». وقد يكون استخدامه لـ «برغم ذلك» طريقة لتمييز المسافرين (وفهم الشاعر) عن الآخرين الذين «يجدون الدروب» الموصلة إلى بيت الإله. أما عبارة «حباً بالحياة» فتذكر بمسودة لقصيدة أخرى، بلا عنوان، حيث يتحدث هولدرلن عن سفر آخر وحيث تمتزج ذكرى اليونان بالأسطورة الأوديبية. يقول هولدرلن:

«الحياة موت، والموت هو أيضاً حياة».

ولكن عبارة: «حباً بالحياة» تتضمن ما هو أعمق بكثير. لأن هذا الحب الذي يذكره يتضمن الموت. عندما تحين ساعة الموت - يبتعد الموت. فالبشر «يموتون الموت وهم أحياء». وفي الموت يُصبح الفانون غير فانيين. «أنت يا دروب المسافر...» هذه الدروب مسبقة بـ «أصوات المصير». فماذا يعني «المصير» هنا؟ لا نستطيع أن نهتدي إلى المعنى إلا بانتباهنا إلى الطريقة التي يسمي بها المصير: «آه أنت يا أصوات المصير...» أصوات؟ أي أنها تردّد رجعاً (résonne). إن الفكر يتذكّر: «اليونان السعيدة» - التي يستحضرها المقطع الأول - تلك اليونان التي بها ولها يردّد رجعه المصير العظيم. عبر أي شيء تصدح أصوات المصير؟ تقول الأبيات: إنها السماء. وصوتها هو استعداد الغيوم. أي «تسمي تجليات العاصفة...»: البرق والرعد والعاصفة وسهام المطر. وفي داخلها، في إنكفاء داخلها، حضور الإله. حتى

ولو كانت أنواء العاصفة تحجب السماء فالأنواء ملكية وتظهر غبطة الإله . السماء تردّد رجعاً . وهذا الرجوع هو أحد أصوات المصير . وهناك صوت آخر، صوت الأرض :

« . . . حيث هناك في الأعالي
تُقرع ، مثل جلد ثور ،
الأرض . . . »

إذن يصدر عن الأرض جواب يصدح بصوتها . وصوتها هو صدى السماء . ومعنى ذلك أن الأرض ترسل رجوع صوتها باتجاه السماء . وبذلك تكون الأرض تتبع ما يسميه هولدرلن «الأنصاب الكبيرة» أي المصير العظيم . ولا يمكن أن يكتب الشاعر الأنصاب لأنها تستحيل على الكتابة . فهي تحدّد اللحمة اللانهائية للإنتماء الكلي . ويقول هولدرلن إنها نفسها «الأنصاب» التي تذكرها «أنتيغون» في مسرحية سوفوكليس الشهيرة . إذن ، تتبع الأرض مصيرها وفق ما تقتضيه الأنصاب الكبيرة (العظيمة) . ولكن على أيّ دروب؟ يسمّيها هولدرلن : «العلم والحنان» . و «العلم» هنا بالمعنى الذي يستخدمه فيخته (Fichte) وهيغل : أي هو فكر المفكرين الذي تلقّي اسمه ، ومع الاسم تلقّي طريقة وجوده ، من اليونان القديمة . إن وضوح الفكر يحدد معالم «النور الذي يكتنف النافذة» ، النافذة التي ينظر الشارع عبرها إلى الخارج . أمّا «الحنان» فهو ، كما رأينا في نصّ الرسالة إلى بوهلندورف ، يسمّى «الطابع» الذي يتميز به شعب اليونان . وفيه تجتمع «رياضية» البدن البطولي وقوة الإنعكاس . فالحنان - الذي يمثل الحبور المعطاء والذي يستدعي استجماع الذات في آنٍ معاً - يجعل ، باقترانه مع

العلم، - الذي يمنح التوهج المعاكس للفكر - الأرض مشرعة على السماء. فهما معاً (أي رياضة البدن، والحنان) يرسمان معالم العلاقة بين الأرض والسماء، وبذلك يكونان سماويين. الأرض إذن تُرجع صدى السماء. وهي تصوت إذن بالعلم والحنان اللذين، بطبيعتهما الترايية، يستجيبان للمصير ويتطابقان معه. ولكن عبر أي لغة؟ هناك أولاً صوت السماء وبعد ذلك يأتي صدى الأرض. وبعد ذلك؟

«... كل السماء حجابٌ صافٍ، وفيما بعد تظهر الغيوم النشيديّة صادحة».

«الغيوم النشيديّة» متى وكيف تظهر؟ فيما بعد؟ بعد أن تُصدر السماء أصواتها فيكون للأرض رجوع الصدى؟ إن هذا «الغناء» لا يمكن إلا أن يكون هو النشيد الذي ينادي السماء إنطلاقاً من الأرض، والذي يتّصف، في الوقت نفسه، بأنه تراي وسماوي:

«ودعاءات، كما النظرُ إلى الخارج، نحو الخلود والأبطال:».

أي أن دعاء الغناء الذي يتكره الشاعر هو نظرة إلى الخارج، إلى الخلود، أي إلى الألوهة الكامنة في المقدّس. والخارج يقع خارج الأرض، أي في كنف السماء. إن هذه الدعاءات التي تنظرُ إلى الخارج باتجاه الخلود هي دعاءات المدعوين. وهؤلاء يتلقون من الدعاء الداخلي للشاعر نذرهم للغناء. وهكذا يصبحون هم أنفسهم أصوات المصير. ويصدر «حبّهم للخلود»، أي «الألوهة»، عن إله. لكن الإله هو أيضاً

يخضع للمصير. فهو أحد أصوات المصير؛

«كلُّما كان الشيء لا مرثياً
كلُّما اختار مصير الغريب».

لذلك يستطيع النظر - الدعاء الذي يمتلكه الشاعر أن يكون قادراً على رؤية وجه الإله نفسه. فالشاعر ضريير. والإله لا يلج الحضور إلا عبر إختفائه في حيز الإنكفاء. فلا بدّ إذن أن تكون الطريقة التي يقول بها الشاعر الضريير، في غنائه، حضور الإله، فناً يغشى أبصاره، كما أن الفكر الذي يحدّد قصيدته لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من صورة المقدّس، أي من أحد مظاهر المقدّس حيث يقيم الإله في إنكفائه. الأصوات التي تصدح أربعة: السماء، الأرض، الإنسان، الإله. وهذه الأصوات مجتمعة تشكّل الإنتماء الإلهي. إذن، تنتمي السماء والأرض والصلة فيما بينهما إلى هذا الإنتماء الأكثر غنى، أي الإنتماء إلى «الأربعة». لا يذكر هولدرلن في قصائده هذا «العدد» لكنه يعبر عن القول القديم لالتحام عناصره. «الأربعة» لا تسمّي أي حاصل جمع بل هي النصاب الذي يوحد إنطلاقاً من ذاته. أمّا المصير فيستعيد «الأربعة» إلى «وسطه» (Milieu). وهكذا تبدأ عناصر «الأربعة» به، بل يبدأها. أي أن المصير هو البدء الذي يجمع كل شيء. وبما أن المصير العظيم هو الذي يردّد الصوت الذي يصدح. فالوسط هو البدء العظيم.

ولكن ما هو نمط وجود أيّ بدء؟ البدء يكون (أي ييسط حضوراً) بمقدار ما يظلّ مشرفاً على القدوم. ذلك أن عمل

الوسط هو قدوم أول. فالبدء يدوم بمقدار ما يظل في احتمال القدرة على القدوم، وفي قدومه هذا يحمل معه ما يقيه في حضرته ويحدد مصيره: أي الانتماء اللانهائي. وقد يتم قدوم (حدوث) هذا البدء العظيم في «مكان مُدقع» (lieu pauvre)، في «الأقل» (le moindre) أي في المكان (السري) الذي عثر عليه الشاعر في مسقط رأسه. ولكن كيف يتم قدوم البدء العظيم؟ يقول هولدرلن:

«بل كما الموكب يسيرُ
إلى القِران».

إذن، الموكب هو «البدء العظيم» و«القِران» هو «الأقل» (le moindre). وللقِران مكانته في القدوم. يقول هولدرلن:

«عندها يحتفل بالقِران بشرٌ وآلهة».

المُقترن بها هي الأرض، ونحوها يتجه غناء السماء. والقِران يمثل كلية العلاقة الحميمة والكثيفة بين الأرض والسماء والإنسان والآلهة. ولكن هولدرلن يستخدم «عندها». أي أن القِران يحدث في وقت ما. في زمن ما. فما هو هذا الزمن؟ إنه غير قابل للحساب. فمثل هذا الزمن يتزمن (se temporalise) وينضج للانتظار في الدعاء الذي يحمل النظر إلى الخارج. «الزمن» هنا يعني «حين يحين الوقت»: أي اللحظة الحاسمة، حيث، في ومضة عين، يتحدد مصير تاريخ.

نشير هنا إلى أنه لا ينبغي أن نفهم «الأقل» (le moindre)

الذي تذكره القصيدة بمعنى سلبى ، وكذلك كلمة «موكب» التي تحفظ كل الدلالة التي من شأنها أن تسمي المعنى نفسه الذي تؤدّيه عبارة «البدء العظيم» . ذلك أن «الموكب» . في اليونانية القديمة، له معنى الرقص الإنشادي الذي يمجّد الإله . وتمجيد الإله يتم عبر جوقة (كورس) . وينبغي أن نفهم هنا أن مثل هذا الموكب لا يستجيب للإله إلا لأن الكائنات السماوية نفسها تجتمع في جوقة، هي بمثابة «عدد مقدّس» . فالموكب بالنسبة للآلهة يعني أن تكون الآلهة نفسها في صلب الرابط الذي يجمعها، سكرى، في النيران السماوية للغبطة . وعلى هذا النحو فقط تقدر الغيوم أن تكون الاستعداد الخالص والمؤكد لوجود الإله . أي أن يكون الإله غيوماً إنشادية . فالغنى يُسمي غنى ما من شأنه أن يكون راغباً في القدوم ، ولا يمكن للموكب أن يكون عظيماً إلا بوصفه موكب السماويين الذين، إنطلاقاً من نارهم، يرقصون جوقتهم بحلولهم على الأرض وبين ساكنيها، وأن يكون (الموكب)، بوصفه عظيماً، البدء الطالع للمصير العظيم . ويجب أن تصل هذه النار، المدعوة إلى حرية الأرض عبر الغناء الإنشادي وبوصفها بدءاً عظيماً، إلى حيز «الأقل» . ولكن ما يقدم ليس الإله بذاته . بل الانتماء اللانهائي بكلّيته، حيث السماء والأرض معاً تكونان إلى جانب الإنسان والإله . إن قدوم البدء العظيم وحده، يدفع «الأقل» لأن يكون ما هو عليه - أي يدفعه إلى أقلّيته . وهذا هو الانتماء اللانهائي الذي يحتل مكانه في المكان المدقع السري، في الحقل حيث يشعر الشاعر أنه في موطنه .

«الأقل» هو الغربي . أمّا الشرقي - اليونان - فهو البدء العظيم الذي يكون قدومه، هو أيضاً، على محمل الإمكان .

إلا أن الأقل لا يكون إلا إذا أصبح ما يمكن للبدء العظيم أن يأتي إليه. فهل ما زال باستطاعته أن يأتي؟ وهل ما زال الغربي موجوداً؟ لقد أصبح «أوروبا»، وأصبحت سطوته التقنية والصناعية تسيطر على أصقاع الأرض. ولم تعد الأرض سوى الكوكب الذي تقام عليه نشاطات الإنسان من بين كل كواكب الحيز الكوني. في القصيدة نرى أن الأرض والسماء قد سقطتا. وأن الفساد يطول إلى الإنتماء اللانهائي أي الأرض والسماء والإنسان والإله. فإما أن تكون فسدت وإما أنها لم تحدث أبداً ولم تؤسس في «ذروة الفن»؟ فإذا كانت لم تحدث فهذا يعني أنها لم تفسد بل أخفيت ومُوهت وصُدت عن الظهور. وهذا يعني أنه يتوجب علينا نحن أن نفكر في أثر هذا «الصدء» الذي قوبل به الإنتماء اللانهائي، أي أن ندعه يقول لنا ذلك، أن نصغي إليه حيث تمّ التكلم أي في قصيدة هولدرلن.

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى مباشرة، نشر بول فاليري رسالة بعنوان: «أزمة الروح». وفي هذه الرسالة يثير فاليري سؤالين:

هل ستصبح أوروبا ما هي عليه حقاً، أي أن تكون مجرد لسان جغرافي للقارة الآسيوية؟

أو أنها ستبقى على ما تبدو عليه، أي هذا الجزء الثمين من العالم، جوهرة الكرة الأرضية، دماغ هذا الجسم الشاسع؟

قد تكون أوروبا أصبحت ما هي عليه، أي مجرد لسان جغرافي. لكنها، بما هي كذلك، دماغ الكرة الأرضية. هذا الدماغ الذي ينشط في مضمار الحساب التقني والصناعي.

وبما أنّ الأمور على مثل هذا الحال، وبما أنّها لا يمكن أن تدوم على ما هي عليه، سنضيف إلى أسئلة فالييري سؤالاً آخر: «هل ما زالت أوروبا، بوصفها لساناً جغرافياً ودماعاً، مطالبة بأن تصبح بلد غروب (مساء) حيث يتهياً صباح آخر للمصير العالمي للشروق؟» ربّما من أجل ذلك ينبغي أن نعود إلى تعلّم قولٍ أكثر قدماً؛ ذلك القول الذي، في يومٍ ما، جعل المصير اليوناني العظيم يصدح بالأصوات. فهو البدء العظيم مجدّداً. الإنتماء اللانهائي حيث قران الأرض والسماء، الإنسان والآلهة.

أن نتكلّم على القصيدة فهذا يعني أن نعلم، انطلاقاً من خارجها وبشيء من الإسقاط، إلى إملأ قواعد حول ما ينبغي أن تكون عليه. فبأي حق، وإنطلاقاً من أي معرفة نسمح لأنفسنا أن نفعل ذلك؟ إلا أننا سرعان ما يتبين لنا أن «الحق» و«المعرفة» لا يجديان. لذلك نحسب أنه من الإدعاء المحض أن نرغب في الكلام على القصيدة. إذن، كيف ينبغي أن نقارب القصيدة؟ ربّما على هذا النحو: أن نستسلم للربة أن نقول، إنطلاقاً من القصيدة نفسها، أين تكمن خصوصيتها وعلى ماذا تقوم هذه الخصوصية. ولكي يتمّ لنا ذلك ينبغي أن نكون على قدر من التآلف التام معها. لكنّ الشاعر وحده هو الذي يستطيع أن يحقق هذا القدر من التآلف مع القصيدة، لأنّه منذور للشعر. فإنّ الطريقة الوحيدة التي تلائم الكلام على القصيدة ليست سوى القول الشعري بنفسه. وفي مثل هذا القول لا يتكلّم الشاعر على القصيدة أو عنها. بل إنه يقول شعرياً ما هو خاص بالقصيدة. لكنّه لا يتوصل إلى ذلك إلا إذا كان قوله الشعري ينطلق ممّا يمنح قصيدته صوتاً، وإلا إذا كان لا يقول سوى هذا التصميم بالذات. إنّه شاعر غريب إن لم يكن غامضاً. إنّه يدعى هولدرلن.

في شعر هولدرلن نستطيع أن نختبر القصيدة شعرياً. «القصيدة» هنا قد تعني: القصيدة بصورة عامة، أو مفهوم القصيدة الذي ينطبق على كل قصائد الشعر العالمي. لكنها قد تعني أيضاً: تلك القصيدة الإستثنائية التي تتسم بأنها الوحيدة التي تأتينا على نحو الشراكة، بمعنى أنها تملي علينا الشراكة التي فيها نحن نقيم، سواء أدركنا ذلك أم لم ندركه، وسواء كنا على استعداد لهذه الشراكة أم لا.

أن يملي هولدرلن علينا حقيقة الشاعر وما ينجزه بالتحديد، وأن يكشف لنا خصوصية القصيدة، أمران لا تخفيهما عناوين قصائده، مثل: «دعوة الشاعر» و«قلب شاعر». ولكن هولدرلن قد ترك لنا أيضاً عدداً من التأملات والرسائل والمقدمات النقدية التي من شأنها أن تسلط بعض الضوء على الفكر الذي كان يوحد هذه النظرة ويؤسسها على قواعد متينة، مثل: «حول طريقة اشتغال الحس الشعري» أو «حول اختلاف الأنواع في الشعر» و«حول أجزاء القصيدة» وكذلك ترجماته العديدة لمسرحيات سوفوكليس التراجيدية والمقدمات التي وضعها لها، مثل: «ملاحظات حول أوديب» أو «ملاحظات حول أنتيغون». ولكن، برغم ذلك، نستطيع، أن نقول أن هذه المقدمات النقدية إنما كانت تستلهم التجربة الشعرية لقصيدته والأطر التي تعددها، وهي تجربة كان هولدرلن يحاول دائماً أن يعود إليها وأن يعيد النظر فيها باستمرار. ففي المقطع الثالث من مرثيته: «خبز ونبيل» يقول هولدرلن إن ما هو خاص في القصيدة (أي ما هو جوهري فيها) لا يستطيع الشاعر أن يبتكره فهو غالباً ما يخضع لصوت المحتم (Détermination) ويستجيب لاستلهمات الدعوة (الرسالة). وما لا نجده، صريحاً، في

قصائد هولدرلن (أو في صياغاتها النهائية على الأقل) سهل أن نعثر عليه في أشكال الصياغات المختلفة التي كان هولدرلن يضعها لكل قصيدة من قصائده.

يتكلم هولدرلن على الزمن - الزمن الذي غالباً ما يسبقه قول الشاعر - فيقول في نشيد (Mnemosyne):

«مديد هو

الزمن».

مديد، إلى أي حد؟ يتبادر لنا أن نسأل هذا السؤال. إنه مديد بمقدار ما يتيح له أن يخترق عصرنا الحاضر الخالي من الآلهة. وفي استجابته لهذا الزمن المديد فإن كلام الشعراء السابق ينبغي أن يكون مديداً، هو أيضاً، كالزمن، أي قادراً على انتظار يمتد، طويلاً، في الزمن المقبل. يجب أن يستدعي الشاعر «الشراكة» وأن يقول شعرياً قدوم الآلهة الحاضرة. ولكن ما هو حاضر ليس في حاجة للقدوم؟ لكي نفهم ذلك ينبغي ألا نتسرع في إطلاق أحكام مسبقة. فـ «قدوم» لا تعني هنا الشيء الذي سبق له أن قدم (être - déjà - advenu)، بل هو حدوث القدوم منذ الفجر. فالقادمون على هذا النحو يقتربون. وبذلك تكون وجهتهم نحو الشاعر للقائه: القادمون هم الآلهة. الآلهة الحاضرة (المهيأة للحضور). إلا أن تلك الآلهة ليست آلهة اليونان القديمة التي، لسبب ما، تعود. ذلك أن الآلهة التي غابت تبقى، على طريقته الخاصة، حاضرة تنظر إلى الشاعر وتحقق فيه. الآلهة الحاضرة هي أكثر حقيقة. ليست جزءاً من الماضي ولم تنطفيء ذكراها، بل هي، ببساطة، ذهبت إلى البعيد.

سنحاول هنا أن نفهم الميزة الخاصة للقصيدة التي دُعي هولدرلن لكتابتها من خلال سبعة أبيات :

«لكن بما أنها على هذا القدر من القرب، الآلهة الحاضرة،
ينبغي أن أكون كما لو أنها بعيدة، وغامضاً بين الغيوم
ينبغي أن يتراءى لي اسمها، فقط قبل أن يضيء
الصباح، قبل أن تلتهب الحياة عند الظهيرة
أسميها لنفسي بصمت، لكي تكون للشاعر
حصته، ولكن حين يهبط النور السماوي
أجد النور القديم في رأسي وأقول - برغم ذلك، تزهّر».

ما أن يحظي هولدرلن بـ «حصته» ينهض ويقف في خضم
ما حُتم عليه: إنه شاعر قصيدته. وسؤالنا يذهب باتجاه
الخصوصية المميزة لهذه القصيدة. وسوف يكون بمقدورنا أن
نختبرها إذا ما حرصنا على طرح الأسئلة التالية:

ما الذي يشكّل «حصّة» الشاعر في نظره؟
ما هي الملكية المخصصة له؟
ما هو الاتجاه الذي يحتمه هذا التخصيص؟
ومن أين يأتي التخصيص؟
وعلى أيّ نحو يُحتم؟

نلاحظ أن في الأبيات المثبتة أعلاه ترد كلمة «ينبغي»
مرتين. الأولى في بداية البيت الثاني، والثانية في بداية البيت
الثالث. تتعلّق الأولى بصلة الشاعر بحضور الآلهة الحاضرة.
أمّا الثانية فبنوع الأسماء التي يسمّي بها الشاعر الآلهة
الحاضرة. فما الذي يقيم ارتباطاً بين ورود الكلمة نفسها مرتين
وتعلّقها في المرتين بالشئ نفسه - أي القول الشعري الذي

يرى الشاعر أنه محتّم عليه؟ هذا ما سيُتضح لنا عندما يتسنى لنا أن نوضح نوع القول الشعري الذي توجب على الشاعر أن يستجيب له.

ولكن قبل هذا نسأل: من أين تأتي الضرورة (المحتّم)؟ ولماذا هذا القسر المزودج؟ نجد الجواب في أوّل الأبيات السبعة: «بما أنّها على هذه الدرجة من القرب، الآلهة الحاضرة» هنا نحدث بأمر غريب ومتناقض. إذا ما دامت الآلهة حاضرة وبمثل هذا القرب من الشاعر، فيجب أن تكون تسميتها حاضرة بداهة ولا تتطلب أيّ تعليق. ولكن «على هذه الدرجة من القرب» لا تعني أنّها قريبة بما فيه الكفاية، بل تعني: قريبة جداً. إذن، قريبة جداً هي الآلهة القادمة باتجاه الشاعر، السائرة للقاءه. وما يتضح من البيت أنّ هذا القدوم يستغرق وقتاً طويلاً. لذلك يصعب عليه أن يقول هذا الحضور، فما يسهل على الشاعر هو قول الحضور الناجز. وحتى في مثل هذه الحالة الأخيرة يصعب على الإنسان أن يتمثل الحضور الناجز مباشرة. ولكي يتسنى له أن يجد الكلام، فيزهر، ينبغي أن يتحمّل وطأة الثقل والصعوبة. وهذه الصعوبة هي التي تجعل القول الشعري ضرورياً (ومحتّماً). إنّها تتطلب مثل هذه الضرورة، لأنّها تصدر عن «دائرة الإله». والإلهي مقدّس. لذلك يقول هولدرلن في إحدى قصائده «مدفوعاً بالضرورة المقدّسة». ومثل هذا القول يسلط ضوءاً على الـ «ينبغي» التي تدفع الشاعر إلى ضرورة أن تكون له حصّته.

يرى الشاعر نفسه مدفوعاً بالضرورة، ولكن في أي اتجاه؟ إنّهُ يرى نفسه مدفوعاً إلى تسمية في الصمت. والاسم الذي تتكلّم فيه هذه التسمية يجب أن يكون غامضاً. والمكان الذي

فيه يسمي الآلهة يجب أن يكون قائماً حيث يظل من يسميهم بعيدين في حضور قدومهم. أي أن يظلوا أولئك الذين يقدمون. ولكي يفتح هذا البعيد بوصفه بعيداً يجب أن يتمالك الشاعر ذاته وأن ينكفيء عن القرب الطاغي للآلهة. إذ ينبغي أن يسمي الآلهة بصمت. إلى أي نوع تنتمي هذه التسمية؟ وماذا يعني، بصورة عامة، أن نسمي؟ هل هو مجرد إعطاء اسم لشيء ما؟ وكيف يتم التوصل إلى إيجاد الاسم؟ إن فعل التسمية يحتاج للاسم. والاسم ينتج عن فعل التسمية. وها نجد أنفسنا في حلقة مفرغة.

إن فعل التسمية (nommer) يتضمن الجذر (Gno) أي : المعرفة. الاسم، إذن، يُعرف. أي يجعل المعرفة ممكنة. وما يمتلك اسماً يسهل التعرف إليه عن بعد. لكن فعل التسمية هو أيضاً فعل القول، أي البيان (monstration)؛ ينبغي أن يحدث لكي يتعد عن قرب ما يجب أن يقال، فإن مثل هذا القول للبعيد، بما هو قول للبعيد، يصبح نداء (دعاء). وهكذا فإذا كان ما يجب استدعاؤه قريباً جداً لتوجب على المستدعي (المنادى) - لكي يحافظ على بعده - أن يكون، بوصفه مسمي، غامضاً لجهة الاسم. وبهذا المعنى يتبين لنا أن الاسم يجب أن يخفي، أن يستر. فالتسمية ينبغي أن تكون، في آن معاً، استدعاء يحرر من الغفلية والكمون وإخفاء يعيد إلى الغفلية والكمون. وكلمة «طبيعة»، التي تحدثنا عنها طويلاً فيما سبق، هي الاسم الغامض بامتياز، لأنها الساتر - الكاشف في شعر هولدرلن. فإذا كانت التسمية تفرضها الضرورة المقدسة فلا بد أن تكون الأسماء التي بها تسمي مقدسة هي الأخرى.

يجب أن تتم التسمية «المدفوعة بالضرورة المقدسة» قبل أن يبدأ القدوم الفعلي، أي في صبيحة يوم الآلهة، وقبل أن يكتمل في الظهيرة حين تلهب النار السماء. فعندئذ يظهر «الإله المغطى بالفولاذ» وهذا يعني: الإله المتجلبب بنار السماء أو الغيوم. والتحديد الزمني «قبل أن» يعني «قبل الزمن» الذي أمامه يرتمي الشعراء وتنبثق أقوالهم التي تسمى. ثم عبارة: «أسميهم لنفسي بصمت» - لنفسي قد تعني شخص هولدرلن، لكنه يتابع ليشير إلى الشاعر. إذن «لي» تعني «للشاعر» الذي يخضع لحتم أن يرى الآلهة قادمة من بعيد، ويتوجب عليه أن يسميها بندا. ما الذي ينتظره هناك؟ إن بُعد الإله المقرب يفضي بالشعراء إلى حيز وجودهم في العالم حيث الأرض، أي السند الذي يحملهم، تهوي. وغياب هذا السند الأرضي يسميه هولدرلن «الهاوية». يقول هولدرلن في قصيدة أخرى في معرض كلامه على الشعراء:

«أقدامهم تلاقى الهاوية...»

تلاقي، أي تذهب باتجاه الهاوية. فما يتحتم على الشاعر «لكي ينال حصته» يتمثل في اضطراره بمهمة قول كلام القدوم. إذن فهي ليست ملكه. حصة الشاعر (من القول) ليست جزءاً مما يكتسبه من ذاته. بل هي مفروضة عليه لأن الشاعر ينتمي إلى ما يفرض عليه هذه الـ «ينبغي». ولأن الآلهة في حاجة لكلام الشاعر لكي يتم ظهورها ولكي تصبح، من خلال ظهورها، ما هي عليه. فمن يحدس، ويستبق حساسية الإنسان، هو الشاعر. والشاعر هو «الآخر» الذي تحتاجه الآلهة. وبهذا الكلام على «حاجة» الآلهة التي يستجيب لها ما

«ينبغي» على الشاعر أن يفعله، نستطيع أن نتلمس التجربة الأساسية لحالة هولدرن الشعرية.

إن القصيدة - قصيدة هولدرن - تشبه الإملاء بما هي مدفوعة بالضرورة المقدسة. إنها تسمية تلج بها الآلهة قدومها. ويجمعها كلها في هذا القول (الأسطورة) الذي يتكلم إيقاعه، منذ أن قاله هولدرن، في لغتنا، دون أن يبالي إذا كان هناك من يسمعه.

ثمّة قصيدة كتبها هولدرن في بداية عام 1801، تبدأ أبياتها بالدعاء: «يا صدى السماء!» وصدى السماء هذا ليس سوى قصيدة هولدرن.

* * *

مختار من شعر
هولدرلن

ترجمة منذر حلاوي

تَسْرُونَ فِي النُّورِ مِ الْأَعَالِي
فَوْقَ تَرْبِ اللَّطْفِ، أَيُّهَا السَّعْدَاءُ الْمَعَالِي!
وَنَسَمُ الْأُلُوهَةَ عَلَى تَأَلُّقِ
يَهْفَهفِكُمْ حَفِيفَ أَجْنَحَتِهِ عَلَى بَرْقِ مِشَابِهَا بَنَانِ رَافِعَةِ
الْأَلْحَانِ لِلْأَلِ
هَنِيئَةُ التَّقْدِيسِ بِإِنْشَادِ الْغَوَالِي
نَائِيًا عَنِ الْمَقَادِيرِ، مِثْلَمَا فِي نَوْمِهِ الْوَلِيدِ الْجَدِيدِ،
زَفِيرُهُمْ بَادِ
أَهْلُ السَّمَاءِ
وَرُوحُهُمْ فِي خِبَائِهِ ذِي الدَّعَةِ
الْمَحْفُوظِ بِالتَّعْفِيفِ
أَزْهَرُ لَيْسَ يَخْبُو
وَأَعْيُنُ السَّعْدَاءِ فِي الْوَضَحِ السَّرْمَدِ السَّائِكِينَ
يَنْسَرِينَ فَاتِحَاتِ الرَّيْفِ.
بَيْدَ أَنَا نَحْنُ، مَا حُبِينَاهُ
هُوَ أَنْ لَا نَرْتَاكِ إِلَى أَيِّ مَكَانٍ
لَأَنَّهُمْ إِخْوَانُ نَقْصٍ وَيَسْقُطُونَ
رِجَالُ الْأَلَمِ

بعماءٍ في السّاعة
إلى الأخرى
كما الماء المنبجس وافقاً
من صخرةٍ إلى صخرةٍ
في ما لَيْسَ باليقين
على مرّ السنين.

«هيبيريون»
نشيد القدر

أَدْمَع

أيُّها الحُبُّ الَّذِي يَهْنِي! السَّمَاوِيُّ!
إِذَا أَنَا نَسِيْتُكَ، إِذَا أَنَا، آه! وَأَنْتَ الْمَمُوتَاتُ مِثَابَهُاتِ
الْمَقَادِيرِ،
أَنْتَ الْمَتَوَقِّدَاتُ بِالنَّارِ، وَمَا صَرْتِ إِلَّا الرَّمَادَ،
مَقْفَرَاتٍ، مَتَأَسِّيَاتٍ، حَتَّى قَبْلَ الْمَعَادِ
أَنْتَ الْجَزَائِرُ الْمَحَبَّاتُ، أَعَيْنِ الْكُونِ الْمَعْجَزَاتُ! مَا لِي
غَيْرُكَ لِلْمَسِ
آه! أَنْتَ السَّوَاهِلُ حَيْثُ التَّائِبُ يَهْوَى التَّعْزِيمَ
وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ ذَلِكَ لِلْسَّمَاوِيِّينَ وَحْدَهُم، حُبَّهُ
لَأَنَّ تَقْدِيرَهُمْ كَانَ عَظِيمًا، هَؤُلَاءِ الْقَدِّيسِينَ
فِي زَمَانِ الْجَمَالِ، هُنَاكَ، وَلِلْأَبْطَالِ الْعَظِيمِينَ الَّذِينَ
كَانُوا يَخْدُمُونَكَ...
وَأَشْجَارُ مَدِيدَاتِ
هَنا بِالذَّاتِ وَمَدَنٌ وَقَفْنَ مُقَدِّمَاتِ
وَاضِحَاتِ، مِثَابَهُاتٍ رَجُلُ التَّأَمُّلَاتِ،
الْيَوْمَ مَاتَ الْأَبْطَالُ
وَجَزَائِرُ الْحُبِّ قُمِسَتْ، هَكَذَا، فِي كُلِّ مَكَانٍ يَحْرُرُ الْحُبُّ
بِسَبَبِ التَّجَنِّيِ إِلَى الْحَمَاقَاتِ.

أَوَاه! أَيُّهَا الأَدْمُعُ المَحْتَنَات! البَارِقُ فِي عَيْنِي لَا تَطْفُئُوهُ
كَلِّهِ؛ عَلَى الأَقْلِّ تَذَكُّرَةً.
أَوَاه! دَعُوها، - وَلَأْمُتْ عَلَى نُبْلِ، - (أَيُّهَا المَخَادَعَاتُ،
الشَّارِقَاتُ، أَنْتُنَّ!)، تَحِيَا بَعْدِي، دَعُوها فِي الحَيَاةِ.

بوناييرث

الشّاعرونَ لكالكؤوس المقدّسات
وراحُ الحَيَاةِ
روحَ البطولاتِ
فيهنَّ محفوظُ الحَارِساتِ

غَيْرَ أَنَّ رُوحَ هَذَا المَراهِقِ
أَلَّنْ يَهْشَمَ وَمَضُ الأَبْرَاقِ الكَأْسِ الَّتِي جُعِلَ فِيهَا عَلَى
اسْتِباقٍ؟

حَذَارُ للشّاعرِ مِنْ لَمْسِهِ، وَمِنْ لَمْسِ رُوحِ الطَّبِيعَةِ
لَأَنَّ نَفْسَ سَيِّدِ هَذِي العَنَاصِرِ طِفْلٌ شَفِيعَةٌ.
وَفِي القَصِيدِ لَيْسَ يَسْتَطِيعُ عِشْأً وَلَا بَقَاءً اقْتِنَاعٍ
لأنَّهُ يَحْيَا وَيَبْقَى فِي العَالَمِ البَاقِي.

أَعْصِرْ حَيَاةَ

أَنْتَنْ، مَدَائِنَ الْفُرَاتِ!
وَأَنْتَنْ، طَرِيقَ تَدْمُرَ!
أَنْتَنْ عَمَادَ بِالْغَابَاتِ عَلَى مَدَى الْغُبَرَاءِ
أَه! مَا أَنْتَنْ؟
قَدْ خُلِعْتَ عَنْكَ التَّيْجَانُ
لَأَنْكَ مَضِيَّتَنْ، أَنْتَنْ، وَرَاءَ
حُدُودِ مَنْ يَحِنُّ
بِالْغَمَامِ وَبِنَارِ
السَّمَاوِيَّاتِ الْمَنَائِرِ، رَصِيفَهِنَّ وَالذَّرَكِ.
غَيْرَ أَنِّي الْآنَ جَالِسٌ تَحْتَ الْغَيُومِ (وَكُلُّ بَرَا حِيَةِ مُغْتَنِ)،
بَيْنَ
السَّنَدِيَّانِ السَّاجِمِ الْجَمَالِ
فَوْقَ قَطْنِ الْأَيَّامِ
غَيْرَ أَنَّ رُوحَ السَّعْدَاءِ
غَرِيبَةٌ عَنِّي وَفَائِدَةٌ.

الأیستر

هَلُمِّي الْآنَ، أَيُّهَا النَّارُ!
لَأَنَّ رَغْبَتَنَا تَعْظُمُ
فِي تَرْجِي طُلُوعِ النَّهَارِ،
وَحَتَّى لَوْ أَرْهَقَكَ الْامْتِحَانُ
مَسَارِعاً إِلَى اسْتِجْدَادِ رَكْبَتِكَ
فَإِنَّا لَا مُحَالَهَ تَعَارَفُ صِيحَةِ الصَّيَادِينَ
غَيْرَ أَنَا، فَبَرَفَعِ الْأَلْحَانَ ابْتِدَاءً مِنَ الْهِنْدُوسِ (الْأَنْدُوسِ)
هُنَا، قَدْ أَتَيْنَا، مَشْرُوهِينَ
وَمِنْ «الْأَلْفِيَةِ»، وَطَوِيلًا مَضِينَا مُجَدِّينَ فِي طَلَبِ مَقِيلِنَا
الْحَقِيقِيِّ،
بَيِّدَ أَنَّ أَحَدًا لَا يَسْتَطِيعُ بَدُونَ جَنَاحِ
أَنْ يَبْلُغَ قُبُلًا مَا هُوَ
جَدَّ قَرِيبَ لِلْحَاقِ بِهِ
وَالْخُلُوصُ إِلَى الرَّافِدِ الْآخِرِ
غَيْرَ أَنَا هُنَا نَرُومُ الْعَامِرَا
لَأَنَّ الْأَنْهَارَ أَحَالَتْ إِلَى الْخَصْبِ الْمَنَاطِقَ وَالْعَشْبَ حَيْثُ
تَبْزَغُ بِالْأَمْرَاعِ
وَفِي الصَّيْفِ تَقْبِلُ الْبَهَائِمَ

إلى هذا المُنَاخ لتزود بشربة
كذلك الرّجال يجيئون
غَيْرَ أَنَّ هَذَا، يُسَمَّى الأيستر
قَطْنه الجَمال، وَرَقُ الشَّجَرَة من نَارٍ يرتعش بِحِيَال غمود
بَوَابته

بوحشيّة تجهش الأعمدة، كالمزجِ المجنون، وفوق
وقد أضعفّته الأبعادُ

ينبجس من بين الصّخور السقف وَمَا بي دَهْشَة أن
يكون بَعْد التَّرْحَب في إلماعه البعيد، أُوْرَدَ إليه، منذ
الأولمپ هنالك، الهرقل، بَيْنَا من البرزخ المشبوب أتى،
يبحث عن الظلال،

ولأنّهم مَهْمَا بالفَضائل عظموا، هم هناك، كانوا لا
مُحَالَة، بسبب من الرّوح، عَلَى احتياج للأنعاش
أَيْضاً سَارَعَ بِالْوَفْدِ، مِ الإيثار، إِلَى أَنْبُع هذِي الأُمُوه
هنا، عَلَى هذِي الضّفاف المذهبات وبالرّوائح
الناضحات

فوق تماماً، تسودها غَابَات الصَّنُوبَر، هنا في هذِي
الأعماق حيث الشُّرود يُعْجِبُ الصِّيَاد وقت الظّهيرة،
حين نَسْمَع صَنُوبَرِيَّات الأيستر العظيمات يطلعن،
الماتعات

غَيْرَ أَنَّ ذَلِكَ تقريباً يرجع
أدراجَه، ويحضرنِي أَنَا، أَنَّ
اقتباله من الشَّرْقِ
سيكون الكثير

ليقال بهذا الشَّانِ وَلِمَ في الوقوف معلقاً يستوي حتَّى
الجبال؟ الآخر، الرَّاين، نأى ليمضي، هو، بعيداً، وليس
من الهباء أن تُحال إلى اليباب، الأنهر، ولكن كيف؟
عليها بالتأكيد أن تكون كاللغات، كالعلامات
ولا شيء غير ذلك، حتماً، جيّداً كان أو معطال،
يوضّع الشمس والقمر في الرّوح، بلا افتراق،
ويختفي، وكذلك الليل مع النّهار
وأهل السّماوات يتواجدون
في حرور الأول والآخر
لذا، بعد، هؤلاء كناية
عن سرور العلويّ
لأنّه كيف يأتي أبداً إلى الأسفل؟
ومثلما هرتا الخضراء
في أعين السّماء هم الأطفال .
جمّ الطّيبات بكلّ حال هذا الأخير،
على ما يبدو، على لا افتخار،
وتقريباً كالسّراب، وبالفعل حين على النّهار أن يبزغ
في شبابه، وأن يبتدىء بالطلوع،
آخر قد أصبح هنا،
ينشر روعته ومشابهاً المَهْرا
المزبد الخطام، في البعيد
يوّني معاد النّسم الهباب.
بجدّة؛
غير أنّ ما يلزم هو إزميلٌ

ينقش هَذَا الصَّخْرُ
وَسِئْتُ يَشُقُّ الْأَرْضَ
عَلَى لَا إِغَاثَةَ، وَلَا إِقَامَةَ؛
غَيْرَ أَنَّ مَا يَصْنَعُهُ، ذَلِكَ النَّهْرُ،
لَا أَحَدٌ يَدْرِي.

النسر

أبي في سفري، الغوتارجاب
الذي منه تحدر الأنهر نازلات
نحو اتروريا بكل قريب
وبكل ذرب ليس ينأى
بمستقيم السير
وفي أعالي الجليد بعد
نحو الأولمپ والأيموس
حيث الآتوس يوطىء الظل
وحتى صخور ليمنوس
غير أن بالبداية
الأسلاف أتوا
من غابات الأندوس،
بالرّوائح، العنيفات
والجدّ الأول
طار فوق العباب
يشحذه الرّوح، ويبهته
هو الملكيّ وهامه الذهب،
يبهته سرّ الأمواه

بينما كان يحمومر الغمام
فوق السفن، والبهايم
ساكنات يبادلن النظرات
بالقوت متفكرات، ولكن
واقفات هنّ القمم الساكنات
فأين، لنقيم، سنمضي؟

من الضنى...

الصخر يغني عن الكلا
والجفاف عن الماء
غير أنّ الندى كغذاء
أحد ما يودّ البقاء؟
أكان في التعرجات
وحيث البيت الصغير
يعلق في الأمواه، أقم هناك.
وكل ما لديك
إنما هي النفحة التي في طلبها تُجدّ
وإذا أحد ما تنسّمها
في الوضح بالأعالي
فإنه بالنوم لملاقيها
وإنك حيث الأعين، بالفعل،
مغشيات والأقدام معثرات
لواجدها.

قَوْسَ الحَيَاةِ

عَالِيَا كَانَ رُوحِي يَتَوَقَّ، غَيْرَ أَنَّ الْحُبَّ أَلَوَاهُ حَثِيثًا
إِلَى الْأَسْفَلِ، وَالْأَلَمَ، أَشَدَّ، يُلَوِيهِ
هَكَذَا قَضَيْتُ، نَغْبَةً، قَوْسَ الْحَيَاةِ وَإِنِّي لَمَاضٍ مِنْ
حَيْثُ أَتَيْتُ.

الأيمان الصّالح

أيّها الحَيَاة الجميلة! تردّدين، سقيمةً، وقلبي
تهرقه العَبَرَات، وَفِيّ الخَشْيَةُ الَّتِي تنشُرُ الغروب
غَيْرَ أَنِّي، غير أَنِّي لَا أستطيع التصديق
بأنّك تروحين، فلطالما كنتِ تحبين.

النّفاذ

لِمَ أَنْتِ إِلَى نَفَادٍ؟ أَمَا تَبْقَى لَدَيْكَ، كَمَا فِيمَا مَضَى
شَفَاءً مِنْ حُبِّ النَّشِيدِ؟ فِي زَمَنِ شَبَابِكَ
فِي أَيَّامِ الرَّجَاءِ حِينَ كُنْتِ تَنْشِدِينَ بِلَا انْقِطَاعِ
نَشِيدِي الْمَشَابِهِ السَّعَادَةِ - أَتُرُومُ تَمْوِيَةً سُرُورِكَ فِي
أَحْمَرَارِ الْغِيَابِ؟ هَا هُوَ جَدُّ بَعِيدٍ، وَالْأَرْضُ بَارِدَةٌ
طَيْرُ اللَّيْلِ يُرْعِشُ الْهَوَاءَ
أَمَامَ عَيْنَيْكَ عَلَى مَقْتِ اخْتِلَاجِ.

غُرُوب

أين أنت؟ فالغروب يطفئ روحى، العامر بالسرور في
لذاتك؛

لأنني لبرهة كنت رفعت الآخرين لأسمع كيف تلهو
شمس الشباب الخلّاب، طافرة بإيقاعات الأذهاب
نشيد مسائها على قيثاره السماوات
ومن حولها التلال والغابات لما يزلن مرنّات
غير أنها في البعيد، نحو الأمم الورعات
اللائي يقدسنها أبد الحياة مضت.

إلى رَبَّاتِ المقادير

أيُّها المقتدرات، امنحني صيفاً واحداً
وخريفاً واحداً لينضج نشيدي
وحتى يستطيع قلبي المتخَّم من اللّهُ الألدَّ اقتبال أن
أموت.

الرّوح الَّذِي فِي المَحْيَا لم يكن نصيباً له في الألوهي،
ليس أيضاً يرتاح في الأوركوس
غَيْر أَنِّي أَرْجِي يَوْماً حَبْوِي بالخلوصِ إِلَى مَا أَعَزّه، أثر
القصيد الأقدس

أه! مَرْحَباً، إذن، صُمَات الظلال!
سَأَكُون رَضِيئاً، وحتّى لو قيثارتي خانتني في وَصْلي
برفقتها إلى هناك، مرّةً إذن أكون كالآلهة حَيَّيت، بدون
ازدياد.

غفران!

أيّها الكائن المقدّس! غالباً أقلقُ راحةَ الألوهة
النَّفيسةِ فيك،

وبسبب من إثمِي، في أعماق الحَيَاة الأكثر إسراراً
تعلّمتُ جَمّ الآلام،

أخذ للنّسيان أه!، أخذ له!

ومشابها السّحائب هنالك،

بحيال الهالةِ المطمئنة، سأدرج

وترتّاح، بالأيماض بَعْد،

في بهائك، أيّها النّور

الطّافر بالعذوبة.

حين كنت طفلاً . . .

حين كنتُ طفلاً
مُهَيِّمٌ كَانَ غَالِباً يَنَاقِ بِي
عَنْ صَرِيخٍ وَسَيَّاطِ الرِّجَالِ
كَنتُ أَرْكُضُ إِلَى اللَّهِو بِأَمْنٍ
وَمَعَ أَزَاهِرِ الْغَابَاتِ
وَأَنْسَامِ السَّمَاوَاتِ الْهَادِثَاتِ
كَنَّ يَرْكُضُنَّ وَإِيَّايَ.

وَمِثْلَمَا أَمْتَعْتَ
النَّبَاتَ حَتَّى الْفُؤَادِ
حِينَ يَدْرُجُ إِلَيْكَ
بِأُذْرَعَتِهِ الْحَنُونَاتِ
أَوَّلَجْتَ فِي قَلْبِي السَّرُورَ
هَلْيُوسَ الْأَبْوَى
وَعَلَى غِرَارِ انْدِيمِيونِ
كَنتَ أَثِيرَكَ، أَيْتَهَا الدَّارَةُ الْمُقَدَّسَةُ!

أَهْ أَنْتُمْ الْآلِهَةُ! جَمِيعَكُمْ
مُحِبُّونَ وَأَمِينُونَ

لو اعترفتم كم
روحي أحببتكم!
في ذلك الزمان، حقيقة
لم أكن لأنطق بعد باسمكم،
ولا أنتم سمّيتُموني أبداً، كما
الرجال الذين الواحد الآخر
يعترفون، ويسمّون،
غير أنني كنت أعترفكم الأفضل
أكثر ممّا اعترفت الرجال
هدوّ الأثير أدركته
أبداً لم أفقه لغة الرجال.
إنّه التناغم الذي ربّيتني
على أوراق الشجر المرتعشات
وعلى الحبّ الذي ثقفته
بين الأزاهر،
في أذرعِ الألوهة سمّوت.

ميموزين

عَلَامَةٌ وَاحِدَةٌ، وَهَآ نَحْنُ، فَقَدْ الْمَعَانِي وَفَقْدَ الْآلَامِ نَحْنُ،
وَفَقْدُ تَقْرِيْبًا لَغْتَنَا فِي الْبَلَدِ الْغَرِيبِ
حِينَ فَوْقَ هَامَاتِ الرِّجَالِ يَشْتَدُّ نَزَاْعٌ فِي السَّمَاءِ،
وَتَدْرَجُ الْكَوَكِبُ أَكْثَرُ اقْتِدَارًا، يَنْسَرِي عَنْ الْوَفَاءِ
الْعَمَاءُ، وَلَكِنْ مَا إِنْ يَحْنُو عَلَى الْأَرْضِ الْأَكْثَرُ كَمَالًا،
كُلُّ مَا يَحْيَا يَتَوَاجَدُ فِي طَرِيقِهِ وَيَسْتَجِدُّ الْوَطْنَ.

الرَّوْحُ، أَيًّا كَانَ يَسْتَطِيعُ

كُلَّ يَوْمٍ تَغْيِيرَهُ، ذَلِكَ

فَلَيْسَ بِمُحْتَاجٍ إِلَى نَامُوسٍ، كَمَا يَتَوَجَّبُ ذَلِكَ، قَاهِرًا،
لَدَى الْبَشَرِ، هُنَا يَجِبُ رَجَالٌ كَثِيرُونَ، لَيْسُوا يَسْتَطِيعُونَ
كُلَّ شَيْءٍ هُمْ أَنْفُسَهُمُ السَّمَاوِيِّونَ.

لَأَنَّ الْفَائِذِينَ قَدْ فَازُوا مِنْ قَبْلِ بِاللَّجْبِ، مَعَ هَؤُلَاءِ، إِذَنْ،
ذَلِكَ يَتَبَرَّكُ، الزَّمَنُ طَوِيلٌ، غَيْرَ أَنَّهُ عَلَى حِينٍ غَرَّةٍ يَجِيءُ،
الْحَقِيقُ،

وَلَكِنْ مَا نَحْبُ؟ وَهَجُ شَمْسٍ نَرَى إِلَيْهِ فِي الْأَرْضِ
وَالْغُبَارِ الْقَاجِلِ وَظِلَالِ غَابَاتِنَا، وَفَوْقَ السَّقُوفِ يَنْشُرُ
السِّدَّخَانَ بِالْهَدْوِ، بِالْقَرَبِ مِنَ النَّجَاجِ الْعَتِيقِ بِالْأُبُرَجِ
الْعَالِيَّاتِ، لِأَنَّهُنَّ جُلُوبَاتٌ لِلْإِحْسَانِ الْعَلَامَاتِ الْيَوْمِيَّاتِ -

لطالما الرّوحُ النَّائي عنهنّ أصاب السّماويّ - لأنّ
الثلّوج، مثل أزاهر النّوّار، يُبدّين نُبلَ القلب، وأينما
تكون، فإنّ ما تفيد به يومض مع حقول الآلي
الخضراء، هناك في العلوّ، وبيننا يتكلّم عن هذا
الصّليب المغروس، تذكرةً للميت، مرّةً، في الدّروب،
على هذي الدّروب العاليات، المسافرُ إلى الأمام، بعدما
أغضبه استشعار الآخر البعيد، ما هذا إذن؟

تحت شجرة التّين، هو «أخيلي» مات

وأجاكس مضطجّع

في صخرات الأبحر

على ضفّة هذي السّواقي

القريبات من سكماندر

تحت هبوب الأرياح، صنعة

بالنبوغ الأقدام ليس

يدنو إلا إلى سلامين

ليست تُهدّ ولا تزعزعُ،

في البلد الغريب، أجاكس

العظيم

مات

ويا تروكل في درعه الملكي

وأخرون بعدُ كثيرٌ

ماتوا، غير أنّ على ضفاف سيتيرون، ترقد اليوتير،

مدينة منيموزين التي هي الأخرى، بعدما سلبها إله

المساء معطفها، فقدت أقراطها بعد حين،

لَأَنَّ السَّمَاوِيِّينَ
مَهِينُونَ حِينَ امْرُؤٍ،
دُونَ حَصَانِ الرُّوحِ، يَبْذُلُ النَّفْسَ جَمِيعَهَا، وَكَأَنَّ عَلَيْهِ
أَنْ يَفْعَلَ،
هَذَا الَّذِي يَخُونُهُ حَتَّى الْحَدَادَ.

نَاضِجُونَ ، نَعَمْ ، فِي النَّارِ يَرْتَحُونَ

نَاضِجَاتٍ ، نَعَمْ ، فِي النَّارِ مُرْنَحَاتٍ ، وَمَجَّهَزَاتٍ
وَعَلَى أَرْضٍ مَمْتَحِنَاتٍ هُنَّ الثَّمَارُ ،
وَهَنَّاكَ نَامُوسٌ أَنْ يَذْهَبَ كُلُّ إِلَى الْقَرَارَةِ ، كَالْأَفَاعِي ،
نَامُوسٌ لِلْمَشْبَةِ النَّبَوِيِّ ، خَالِماً فَوْقَ أَكْمِ السَّمَاوَاتِ ،
وَجَمَّةٌ هِيَ الْأَشْيَاءُ الَّتِي عَلَى الْكَتْفَيْنِ نَظِيرَةُ أَحْمَالٍ مِنْ
خَشَبٍ ،
غَيْرَ أَنَّ الطَّرْقَ رَدِيئَةً ،
لَأَنَّهَا تَشَدُّ كَجِيَادِ الدَّمِ ،
الْعُنَاصِرُ الْحَاسِيَةُ وَنَوَامِيسُ الْأَرْضِ الْقَدِيمَاتِ ، وَدُومًا
نَحْوَ اللَّامِعِ يَفِرُّ الْحَنِينُ ، وَلَكِنْ أَشْيَاءٌ كَثِيرَةٌ لِلْحَمْلِ !
وَضُرُورِيَّةٌ ، الْأَمَانَةُ ،
فِي الْوَرَاءِ رُغْمًا لَأَنفِ ذَلِكَ ، وَإِلَى الْأَمَامِ لَمْ نَعِدْ نَرُومُ
النَّظَرَ ،
فَقَطْ أَنْ نُهْدَدَ كَقَارِبِ الْأُبْحَرِ الرَّافِضِ .

وسط الحياة

مَعَ خَوْخَهَا الْمَصْفَرَّ
وَفِي كُلِّ مَكَانٍ وَرُودٍ وَحَشِيَّةٍ
تَنْحَنِي الْأَرْضُ فِي الْبَحِيرَةِ
أَنْتَنَ بَجَعَاتُ كُلِّ نَعْمَاءٍ
الْمُنْتَشِيَاتِ بِالْقِبَلَاتِ
تَمَوَّهْنَ رُؤُوسَكُنَّ
فِي الْمَاءِ الْوَازِنِ وَالْمَقْدَّسِ،
وَلَكِنْ وَاحْشُرْتَاهُ! أَيْنَ جَنِّي
الزَّهْرُ، حِينَ يَأْتِي الشِّتَاءُ، وَأَيْنَ الشَّمْسُ الْبَاهِرَةُ
وَأَطْيَافُ الْأَرْضِ؟
الْجُدْرَانُ مُنْتَصِبَاتِ
لَا كَلَامٍ وَمُجَمَّدَاتِ، فِي الْهَوَاءِ
حَفِيفِ الْبَيَارِقِ.

مُلْتَقَى هَارِدَت

الغابة تهوي في حينه
ومشبهات أضرار الورد، الأوراق في داخلها معدومات،
وتحتهن تزهر أرض
بعيدة عن أن تكون غير فصيحة، لأن هنا مرّ، أولريخ.
غالباً يتأمل، على عتبته
قدراً عظيماً وجاهزاً
متفكراً في المكان الذي سيترك.

السّاعة الأثيرة تقدِر كثيراً . . .

السّاعة الأثيرة تقدِر كثيراً
هكذا العَصافير
وصريخ شجّوهم
حين في بلد الزيتون
في الغربّة الهانئة
في الوادي
الشمس تغلي
وقلب الأرض
يفتُح، في الأمّكنة حيث
بلادٌ والوهج
تسري من حولها الأنهر
وأكم السّنديان
وتحت رقصات الأحد
مرحّبات هُنّ العتبات،
في الدّرب الكلّي الأزدهاء
الذي على الرّغم، يستشعرون الوطننا
وحين من الحجر الصّديء
تنسري صُعداً فضّة الأمّواه

وينبري الأخضر القدسي
في حقول شارّات الرّخوات
حكمة الحسّ تنبّهم، ولكن عندما يتمزّق الهواء
وبهبوبه اللاجذع ربح الشمال يوقظ أعينهم،
يطيرون حينذاك.

ولكن يبقى شيء...

ولكن يبقى شيء
ليُقال بعد، لأنها بادرتني
تقريباً على حين غرّة، هذه
السَّعادة، أه! الوحيدة
بَعْدَما عبَّستُ كالأعمى بَدَارَ
خَبْرِي، وجنيتُ الأشباحَ عَلَى نَفْسِي،
وطالَما حَبَّوتُ الفائدين هيئةَ الرَّبِّ، لامتحانهم، لماذا
كلمة؟

وكأهل التَّسْهيد تقريباً سلبني النَّشيد،
الشَّعراء أنفسهم دلَّوا على قدرة الأرباب التي
تمسَّكوها منذ القديم، غير أنا من الشَّقَاء تنتزع
الأكاليل لنلحقها بآله الظُّفر الَّذي يُنجينا، الأسرار،
لأجل ذلك أَمَرْتُ بها، إنَّهم قدَّيسون الوضَّاءون! غَيْرُ أنَّ
السَّماويين، حين يشاؤون الظُّهُورَ يَوْمِيَّين، واجتراح
المعجَرات عَلَى ابتذال، وحينَ أمراء الوحوشِ شَرُّوى
السَّارقين، يريدون نَهَبَ، مِنْ الأُمِّ،

الهَبَات
عُلُويَّ يَأْتِي وَيُعِين.

هجرة الطيور . . .

هجرة الطيور أترجع إليك؟
وهل بعد تمضي
مُجدّة في طلب ضفافك، مثنى،
أسفار الأفلاك؟
زفير النفحات المرجيات
أيزفع أخيراً لجبل الساكنات؟
وهل لنا أن نرى في الشمس لمعان ظهور
الدلافين الصاعداً من الأعماق الغائرات
نحو الجديرات النيرات؟
ومن إيونيا ذات الأزاهر، هل أنى الوقت؟
لأنّ دوماً بالربيع
حين حشا الغائشين يتجدد والحبّ الأول
يصحو في فؤاد الرجال مع تذكيرات عصور الأذهاب
أفد إليك، أيها الأرخبيل،
ملقيك، في الصمت، سلامي،
رائد الأسلاف القديم!

من «الأرخبيل»
«المراثي»

أتعني القول . . .

أتعني القول أن علينا المضيّ إلى الشيطان، كما في هذا الزّمن؟ لأنّهم شأؤوا خَلَقَ مملكة الفنون، وهكذا ما كان يبدو قريباً لهم وأليفاً فرّ منهم، وبيّوس مضت اليونان، أيّها الرّائعة، إلى الانحطاط، أمّا الآن فهو تماماً شيء آخر، يجب، بالفعل، أن يكون الحماسيون وكلّ الأيّام العيد.

الخبز والتبذ

(إلى هاينز)

تَوَسَّنُ المدينة من حَوْلنا وفي الهدوء لا زالت طريقُ بعدُ
تضيء

وبينا تزدانانِ بالنَّيَّراتِ يمضي ضجيجُ سيارَاتٍ يموت.
وفي المنازل وقد عَمَّهم بالنَّهار السُّرور، يرتاح الرِّجال
وبهدوء البيت، رأسٌ يحسبُ بحكمة الخسارة والربح
على مَهَلٍ؛

والأسواقُ المزدحمت وقد خلَّعت عنها الثُّمار والأزهار
والصَّناعات يَنَمُنُّ.

غَيْرُ أَنَّ من الرِّياضِ يصعدُ م البعيد جَرَسُ ناي؛ ربَّما
خِل يلعب هنالك، أو رَجُلٌ في انفرادِهِ مضت به التذكرة
إلى أخدان قصيين، أو إلى شبابه؛ والأنبُع الرِّقراقات
يُنشِدُن بلا انقطاع على رَوْحِ الأزاهر اليانعات،
وبعدوية ترنم في هواء المساء الأجراس المرتجات،
وتذكرة للسَّاعات، يصرخ الحارس عددهنَّ، الجمَّات،
ومن ثم نفح يمضي يُؤثر في درك الأشجار انظروا وجنو
الطيِّف في أرضنا، والقمر أيضاً يجيء في الخفاء،

وبهذيان كَلَّيْ يَجِيءُ اللَّيْلُ زَاخِرًا بِالْأُنْجُمِ، لَيْسَ يَحْفَلُ
بِهِمُومَنًا، هُوَ الْغَرِيبُ بَيْنَ الرِّجَالِ، النَّافِذُ وَالنَّاشِرُ عَلَى
الْأَكْمِ الْحَزْنِ وَالرَّوْعَاتِ، يَصْعَدُ.

من «الخبز والنبيذ»
(المراثي)

على الورقة . . .

عَلَى الورقة المصهبة
العنقود، أَمَل نَبِيذٍ، يرتاح
هكذا إِلَى الخَدِّ يرتاح
طَيِّف جَوَاهِر الذَّهَبِ المعلق
على أذنين العُذْرَاءِ.

وبدون رفقةٍ يجب البقاء
غير أَنَّهُ بسهولةٍ تقع
قَدَمُهُ فِي العِثْرَاتِ، العجل الصَّغِيرِ
باصطِياد... .

غير أَنَّ الزَّارِعَ يَهْوِي
رُؤْيَةً وَاحِدَةً
فِي وَضَحِ النَّهَارِ تَوَسُّنُ
فَوْقَ رُذْنِهَا والغَزْلِ.
وَلَيْسَ يُوَدُّ كَوْنَهُ موسِيقِيًّا
الْفَمِ الأَلْمَانِيِّ وَمَعَ ذَلِكَ
حَقِيقُ الْعِبَادَةِ
عَلَى هَذِهِ اللَّحْيَةِ الخَشْنَةِ،
حَفِيفِ القِبْلَاتِ.

مختار من جورج تراكل

ترجمة منذر حلاوي

وَحَزُّ أَيُّهَا الشُّوْكَ الْأَسْوَدُ. أَهْ، الْعَاصِفَةُ بِالْهَبُوبِ مَا
زَالَتْ تَدُقُّ فِي فَضَّةِ ذِرَاعِي، فَلْيَجِرِ الدَّمُ مِنْ قَدَمِي
الْمَجْنُونَتَيْنِ، كَيْفَ أَنْهُمَا أبيضَتَا مِنْ مَسِيرِ هَذَا الدَّرْبِ
بِالْلَّيْلِ، أَهْ لَصَرِيخِ الْجُرْذَانِ فِي الْمَلْعَبِ، رَوَائِحِ
النَّارِجِسِ. رَبِيعٌ وَرَدِّي يَعِشُّشُ فِي الْهَدْبِ الْمَوْجَعَاتِ،
وَمَاذَا يُجْدِي لَهْوَكُنَّ، جِيْفَاتِ أَحْلَامِ الطَّفُولَةِ، فِي عَيْنِي
الْمُطْفَأَتَيْنِ، بَعِيداً، بَعِيداً مِنْ هُنَا! أَلَيْسَ قَرْمَزِيّاً ذَاكَ
الَّذِي يَسْرِي فِي شَفْتِي، رَقِصَاتُ جُنُونِ الْقَمَرِ، حَيَوَانُ
ذَوْ فَمٍ لَاهِثٍ يَرْتَمِي فِي الْبَيْتِ، أَيُّهَا الْمَوْتُ!

«من شذرات درامية»

إليس

تَأْمُ سَلَامٌ هَذَا النَّهَارُ فِي إِذْهَابِهِ، تَحْتَ سَنْدِيَانٍ عَتِيقٍ
تَبْدُو، إْلَيْسَ، رَاقِداً بِهَدْوٍ مُسْتَدِيرِ الْعَيْنِينَ،
وَسَنُّ الْمُحِبِّينَ يَتَرَاءَى فِي زُرْقَتَهُمَا وَفَوْقَ ثَغْرِكَ
تَقْضَتْ زَفَرَاتُهُمُ الْوَرْدِيَّاتُ،
وَنَحْوُ الْمَسَاءِ يَعِيدُ الصَّيَادُ شَبَاكَهُ الْمَثْقَلَاتِ
رَاعٌ طَيِّبٌ

يَحْمَلُ قِطْعَانَهُ بِسِيَاكِ الْغَابِ،
أَهْ كَمْ مُحَقَّةً كُلَّ أَيَّامِكَ، إْلَيْسَ،
بِعَذْوِيَّةٍ يَهْوِي

يَنْسَلُ عَلَى الْجِدْرَانِ الْعَارِيَّاتِ سَلَامُ الزَّيْتُونِ الْأَزْرَقِ
وَيَنْطَفِئُ نَشِيدُ شَيْخٍ صَاعِقٍ، قَارِبُ ذَهَبِيٍّ
يُجْرِي، إْلَيْسَ، قَلْبِكَ بِوَحْدَةِ السَّمَاوَاتِ.
جَرَسُ حَنُونٍ يَرِنُ بِصَدْرِ إْلَيْسَ فِي الْمَسَاءِ
حِينَ هَامُهُ يَحْدُرُ إِلَى الْوَسَادَاتِ السُّودَاءِ
بَهُمْ أَزْرَقُ

يَنْزِفُ بِعَذْوِيَّةٍ فِي أَجْمَةِ الْأَشْوَاكِ
وَمَنْعَزَلَةٍ تَنْتَصِبُ هُنَاكَ شَجَرَةٌ صَهْبَاءُ ثَمَارِهَا الزَّرْقَاءُ
مِنْهَا هَوَتْ

العلامات، الأنجم
تغرب خفّياتٍ في بحيرة الظّلمات.
الشتاء يقتبل وراء الأكُم.

يمائم زرقاء
يشربن بالليل العرق المجمد الذي يقطر به، مشابه
البلور،
جبين إليس
ودوماً بحيال الجدران السوداء رُوح المهيمن المنفرد
يختلج.

مَسَاءُ شِتَاءٍ

حين التلج على النوافذ ينهلُ
وطويلاً يأنى معادُ الملك بالصلاة والمحلُ
أوسعَ لعدددين ومنهم أهلُ
ولأشياء ينقد منه المنزلُ
مشابهة ذياك الذي بالطواف يرحلُ
ومظلمات الطرق تهدي إليه الركن مؤئلُ
ذهبه الأزاهر وشجرة النعماء الأرفلُ
يفضون به إلى قرارة الأرض برودها والشمالُ
والطائف بمحض شجو يدخلُ
هذي العتبات الأمراض أحوالها إلى حجر، مبسلُ
إذ ذاك يضيء فوق الطاولة الخبز والنبيد، بوضوح م.
النقي يحفلُ.

استحالة

أتبع الرِّياض المصهوبات بنار الخريف:
الحياة المضمخة تُرى بهنّ في صمت.
الرجل ذو اليدين العاريتين يحمل العنب الأسمر
وفي نظرتة الألم العذب يهوي،
المساء: خُطى تمضي بالبكر الموحش أحسن مرأى
في سَلَم الزَّانِ الأحمر،
بَهْم أزرَق يتحدّب على المَوْتِ، وفي الرّعبِ يضمحلّ
الثوب الخاوي،
أناسٌ رضيّون أمّامَ المنزل يلهون
وَجْهٌ ثملٌ في العشب يهوي
خلجان بيلسان، نايّات حنونات وثملات
الخُزام، يرنّحه الرُّوحُ، هو المرأة.

قلبي عند المساء

المساء صرِيخ الخفافيش
في الحقل يقفز حصانان أسودان، العشب الأصهب
يتمتم،
هَـا هو النّزل عند ضفّة الدّرب للمسار،
أهٍ مذاق هكذا النّبِيذ الفتّي والجَوْز
هنّ الخطوات المدبّدبات الوالجات في طيف الغابات
في أسود الأجمات تقرع أجراسٌ مُوجّعات
وعلى الجبين يقطر الندى.

لَيْل

أزرقُ عينيَّ انطفأ هذه اللَّيلة
وذهب قلبي الأحمر! أوَاه! كانت الشَّمعة تحترق بهدوءٍ
ومعطفكِ الأزرق أسدل على الصِّديق الذي كان يُدلج.
أحمر ثغرك خَتَمَ وُلوَجَه في الظُّلُمات.

تحدّر

بعيداً فوق البحيرة البيضاء
مضت أسراب العصافير الوحشيّات
في المساء يهبّ من أنجُمنا هواءٌ مُجمد،
من العلوّ ليس يتحدّب
إلاّ الجبين المهشّم المظلم فوق قُبورنا،
تحت السّنديان تهدهدنا القوارب الفضّيّات،
جدران المدينة البيضاء ترنّ بدون انقطاعٍ
تحت قَوْس الأشواك الصّغير
أهٍ أخي، كالعقارب العمياء،
نصعد إلى منتصف الليل.

إلى الطفل إليس

إليس، عند هتاف الشحرور في الغابة السوداء
ها أنت تحدّر
وشفتاك تعبّان الأنعاش في نبع الصّخور الزّرقاء،
دع عنك، إن نَزَفَ جبينك بعذوبة الأساطير القديمة
وطيران العصافير، سرّه المظلم،
أنت والّجّ بخطى رشيقّة في اللّياالي الزّاخرات بالعناقيد
الأرجوانيات
والأزرق يجمّل حركات ذراعيك الأكثر،
شجرة شوّك تدقّ
أين عينيك مشابهي القمر.
آه، إليس، على فقرك مضى زمنٌ طويل،
جسدك الزّنبق
راهبٌ يرنّح فيه أصابعه شروى الشموع،
مغارة سوداء، هي صمّاتك،
وأحياناً ينسري عنها حيوانٌ ناعمٌ
يخفض بهدوّ هديه المنتقلات
وعلى صدغيك يقطر الندى بالأسود آخر ذهب الأنجم
الغائرات.

من الأعماق

هناك قريةٌ حيث يسقط مطرٌ أسود،
شجرةٌ قاتمة تنتصب متوحدة،
نَسَمٌ كالحفيف حَوْل المساكين المتداعيات
كم حزينٌ هَذَا المَسَاء.

عند طَرْفِ القريةِ
اليتيمة الحنونة تُلَقَط السَّنايِل الهزيلات
عيناها مستديرتان ومذهبتان تجْدَان في الغروب
وصدرها ينتظر عريس السَّماء،

وحين يعودون
الرَّعاة يجدون الجَسَد العذب منحلًّا في الأشواك.
طَيْفٌ أنا بعيداً عن القرى المظلمات
عِنْد نَبْع المجادل شربت
صَمْتُ اللَّهِ.

عَلَى جبينني المعدن يَضَع برودَه.
عناكب باحثاتٍ عن قلبي
وهذا النُّور الذي في فَمِي يَخمِد.
وجدتُني بالليل على أرضٍ

يجمّشني القَذَى وغبار الأنجم
وفي شجرة البندق
عادت تَرنّ ملائكة البلّور.

المتنزه

في المَرَج اللَّيْلَةُ البِيضَاءُ إِلَى رَكَازِ
يَبْزَغُ فِي فَضَّتِهَا الْحَوْرُ
الْأَنْجُمُ وَالْحَجَارَةُ،
سَفِينَةٌ وَهِيَ تَوَسُّنُ تَعْبُرُ السُّيْلُ
وَجْهَ مَيِّتٍ يَقْتَفِي الْفَتَى
هَلَالُ قَمَرٍ فِي سَكِّ وَرْدِي،
بَعِيداً عَنِ الرَّعَاةِ يَقْدَسُونَ، فِي الصَّخُورِ الْعَتِيقَاتِ
يَفْتَحُ الضَّفَدُ عَيْنِيهِ الْبَلُورِيَّتَيْنِ وَبِالْأَزَاهِرِ يَصْحُو
الْهَوَاءُ، صَوْتُ عَصْفُورٍ هَذَا الْكَائِنِ الْمَشَابِهِ الْأُمُوتِ
وَحُطَّاهُ بَعْدُوبَةٍ تَخْضَرُ فِي الْغَابِ،
إِنَّهَا تَذَكُّرَةٌ بِهِمْ وَشَجَرٌ، دَرَجَاتُ أَعْشَابٍ مَائِيَّةٍ بِطَيِّئَةٍ
جَدًّا، وَالْقَمَرُ
يَسْرِي مَشْعَشَعاً فِي حَزْنِ الْأُمُوتِ،
الْآخِرُ يَسْتَدِيرُ وَيَمْضِي بِالضَّفَافِ الْخَضِرَاءِ
قَارِبٌ أَسْوَدٌ يَحْمِلُهُ مَهْتَزّاً بِالْمَدِينَةِ الْمَهْدَمَةِ.

سُونيا

المساء إلى الرّوضة العتيقة يرجع،
سونيا، حياتها وهذا الأزرق بالهدوء،
عبور عصافير وحشيّة،
فوق الشجرة العارية خريفٌ وسكون.

يتحدّب رقيب شمس حنون
على سونيا، مَحياها الأبيض
مضرجة، حمراء، مخبوءة
في الغرفات القاتمات رأينا

الأجراس الزرقاء مسموعات؛
سونيا، خطاها، هدوها الحنون،
بهم يموت، يومىء ويمضي،
على الشجر العاري خريفٌ وسكون
شمس الأيام الخوالي تلمع
فوق صونيا، فوق جفونها البيضاء
الثلج الذي يُندي خديها
وأجمة رُموشها.

في الرَّبيع

من الخطى القاتمات بكل رفق هوى الرَّبيع عند ظلّ
الشجرة
هذب المحبين يُرفعن بالأزاهر،
دوماً يتبع نداء الجذافين
النجم والليل،
وبرفق يمضي المجداف إلى إيقاع
قريباً عند الحائط الهاوي سيزهر البنفسج
وبسلام يخضوضر صدغ المتوحد الأقصى.

طمأنينة وصمت

رُعَاةٌ فِي الْغَابَةِ الْجُرْدَاءِ سَكَبُوا الشَّمْسَ فِي الْأَرْضِ،
فِي شَبَاكِ نَثِيرِهِ
صَيَّادٌ يَسْحَبُ الْقَمَرَ مِنَ الْبَحِيرَةِ الْمَجْمَدَةِ،
أَزْدَقُ هُوَ الْبَلُّورُ،
حَيْثُ الرَّجُلُ الشَّاحِبُ يَقِيمُ، خَذَهُ إِلَى أَنْجُمِهِ،
أَوْ أَنَّ هَامَهُ يَتَحَدَّبُ نَائِماً فِي الْأَرْجُوانِ،
غَيْرَ أَنَّهُ يَقْشَعِرُّ لَطِيرَانِ الْعَصَافِيرِ الْأَسْوَدِ
الرَّائِي، لِأَزْدَقِ الْقَدَسِ تَسْتَجِدُّهُ الْأَزَاهِرُ
السَّلَامُ الَّذِي يَجِيءُ يَتَفَكَّرُ مِثْنَى بِمَا كَانَ، بِمَلَائِكَةٍ غَابُوا،
لَيْلَةً أُخْرَى بَعْدَ تَرْقُدِ الْجِبْهَةِ بَيْنَ حَجَارَةِ الْقَمَرِ،
الْخَدَيْنِ الْمَتَأَلَّقِ،
وَتَبْدُو الْأَخْتِ فِي الْخَرِيفِ وَالْعَفْوَةِ السُّودَاءِ.

الخریف المتجلی

هَـا هـي السَّنة في نهايتها تستجدُّ القوَّة في نبـيذ الذهب
وثمار الرِّياض الغابات مـ الدَّوران يدهش بالصَّـمات
ويمضين لاحقاتٍ بخطوات المنعزل.

حينذاك إنسان الحقول يقول: كلُّ شيءٍ عَلى ما يُرام
وأنتنَّ أجراس المساء البطيئات والنَّاعـمات
امنحن السَّـرور للقلب كي يُتـمَّ.
وبعد ذلك يأتي زَمَانٌ ودَاع العـصافير العـابرات.

ها هو موسم الحبِّ النَّاعم،
وفي القَارِب عَلى مَدَى النُّهر وزرقتـه
لجميلٌ أن نَرى الصُّور مُرتسمات
لا شيء يغرق في السَّـكينة والسَّـكوت.

وحيّ وفقد

غريباتُ هنّ طُرُقَات الخَدِين المَظْلَمَات.
مثَلَمَا كُنْتُ مَاضِيَاً كَالسَّائِرِ فِي نَوْمِهِ وَمِيمَمَا غُرَفَات
الْحَجَارَةِ، وَفِي كُلِّ مِنْهَا يَوْقَدُ نَوْرٌ خَافَتْ بِالْهَدَوِّ،
شَمْعَدَانِ نُحَاسٍ، وَمَثَلَمَا كُنْتُ أَنَهَدُ مَجْمَدًا فَوْقَ
الْفِرَاشِ، انْبَرَى طَيْفُ الْغُرِيْبَةِ الْأَسْوَدِ مُنْتَصِبًا فَوْقَ
السَّرِيرِ، فَخَبَّاتُ بِصَمْتٍ وَجْهِي فِي هَاتَيْنِ الْيَدَيْنِ
الْبَطِيئَتَيْنِ، وَمِنْ ثَمَّ أَيْنَعْتُ الزَّنْبَقَةَ عِنْدَ النَّافِذَةِ وَأَزَاهَرَهَا
الزُّرْقَاءُ، وَعِنْدَ الشِّفَةِ الْقَرْمِزِيَّةِ صَعَدْتُ فِي نَسَمِ الرَّجُلِ
الصَّلَاةِ الْقَدِيمَةِ، وَمِنْ هُدْبِهِ أَهْرَقْتُ أَدْمَعٌ بَلُورَ بَاكِياتِ
مَرَارَةِ الْعَالَمِ، فِي تِلْكَ السَّاعَةِ، وَفَاةَ أَبِي جَعَلْتُ مِنِّي
الابْنَ الْأَبْيَضَ، وَبِإِرْعَاشِ أَزْرَقِ هَبْطٍ مِنَ الْأَكْمِ هَبُوبِ
اللَّيَالِي، تَأَسَّيْتُ أُمِّي الْقَاتِمَ وَالْمَقْضَى وَرَأَيْتُ إِلَى
الْجَحِيمِ، الْأَسْوَدَ فِي قَلْبِي، دَقِيقَةً هُدُوءَ كَالْبَارِقِ، وَبَرْقَةً
خَرَجَ مِنَ الْحَائِطِ الْكَلَسِيِّ وَجْهٌ أَخَاذٌ - فَتَى يَحْتَضِرُ -
جَمَالَ سَلِيلٍ يَرْجِعُ إِلَى أَبَائِهِ، بِيَاضِ دَارَةٍ، وَبُرُودِ
الْحَجَرِ خُتِمَ عَلَى الصَّدْغِ الْمُتَيَقِّظِ، خَطَى الْأَطْيَافِ تَهْنٌ
فَوْقَ أَدْرَاجِ هَاوِيَاتٍ، وَكَانَتْ حَلَقَةٌ وَرْدٍ فِي الْحَدِيقَةِ.

أَصْوَاتُ الْمَوْتِ السَّبْعَةُ

يَحْدَرُ اللَّيْلُ وَيَزْدَقُ الرَّبِيعُ، وَيَمْضِي كَائِنٌ طَيِّفٌ بِالْمَسَاءِ
وَبِالْخَفْضِ تَحْتَ الْأَشْجَارِ الشَّافَاتِ، ذِيَّكَ الْأَذِينَ
يَصْغِي إِلَى تَأْسِي الشَّحْرُورِ الْحَنُونِ، صَمْتُ وَاللَّيْلِ،
وَالْبَهْمِ الْمَثْخَنِ بِالدَّمِّ، يَهْوِي رُؤَيْدًا وَمَنْطُويًا فِي
العشبِ،

النَّسَمِ النَّدِيِّ يَهْدِدُ غَصْنَ التَّفَاحِ وَأَزَاهِرَهُ
وَعَمَّا كَانَ ضَمَّةً يَنْحَلُّ فِي الْفَضَّةِ وَيَذْوِي مَائِتًا فِي
أَعْمَاقِ الْأَعْيُنِ الْمَظْلَمَاتِ، تَغُورُ الْأَنْجَمُ وَتَضِيءُ أَغْنِيَةَ
الطُّفُولَةِ النَّاعِمَةِ،

فِي النُّورِ، كَانَ يَتَحَدَّرُ النَّائِمُ إِلَى الْغَابَةِ السُّودَاءِ
وَتَرْتَلُّ فِي الْبَعِيدِ أَنْبُعُ زُرْقَاءِ
هُوَ الَّذِي رَفَعَ هَدْبَهُ الشَّاحِبَاتِ بِحَذَرٍ عَلَى وَجْهِهِ الْمَجْمَدِ
بِالْتَّلَجِ،

وَالْقَمَرُ كَانَ يَطْرُدُ مِنْ عَرِينِهِ حَيَوَانًا أَحْمَرَ،
وَالْتَأْسِي الْمَسُودِ بِالزَّفَرَاتِ مَا عَادَ يَفِيضُ عَنْ شِفَاهِ
النِّسَاءِ،

أَكْثَرُ إِشْرَاقًا، الْغَرِيبِ الشَّاحِبِ
رَفَعَ الْيَدَيْنِ نَحْوَ نَجْمِهِ

ومن منزله المحطّم مَضَى
بعض من موت بَصُمَات،
وَاهَا لِلرَّجُل، كُلَّ شَخْصِهِ أُنتَنَ فِي شَكْلِهِ؛ فهُنَاكَ تَتَجَمَّعُ
معادن باردة
فزع وليل الغابات المظمورات
وحرارة الحيوانات الوحيدة والوحشيّة،
الرّوح، هدوء تامّ،
غير أنّه، القارب الأسودُ
على وجه الأنهر المبرقات جَرَفَهُ
ناضحاً بالأنجُم القرمزيّات، وفوقه هَوَى سَلْمُ الأغصان
المخضوضِرِ خشخاش الغمام الفضّيّ.

غردك

المساء الغابات الخريفيات يدوين بأذرعة موت،
والسهول المذهبات والبحيرات الزرقاء، والشمس التي
تسودّ تسري في العلوّ؛
الليل يقفل على المحاربين
المائتين، تأسّي جنون أفواههم المطحونات،
في لجب الحقول الهادئات
يتجمع غمام أحمر حيث يهيم إله غضب، كل الدم
المسكوب، بروده كالقمر،
الدروب كلهن يفضين إلى العفونة،
تحت الليل والكواكب، أغصان ذهب
الأخت تعبر كالشبح صمت الغابة، مقبله لتحتي أرواح
الأبطال،
الهامات المضرجات؛
وتقرع تحت في الحشائش نايات الخريف الداكنات،
أيها الحداد الأكثر كبراً! مذابح الفراند
شعلة الروح المتوقدة، شرّ عظيم يغذيها اليوم
الأبناء الذين سيولدون.

تأسّ

موتٌ، سباتٌ، نسورٌ عابسات
ليالٍ يخفقن فوق هامِي
صورة الرجل المذهبة
في موجها المجمدِ ستلجبه
الأبدية، وفوق صخور الأبحرِ الرّاعات، يهشم،
مضرجاً، الجسد،
والصّوت الرّاكن ينتحب
فوق البَحْرِ،
أختٌ وفؤادها المثقل بالعواصف
ليتكِ ترين، القارب وغصيصه
الهالك تحت الكواكب
وجّه الليلِ الكالِح.

غَرْب

(تحية إلى إلسا لاسكر - شُولر)

(1)

القَمَر، كما لو أنه ميتٌ
خارجٌ من حفرة الزرقاء
وتهوي الأزهار
الكثير الكثير منها على دُرب الصخور، مريضٌ، فضةٌ
تبكي
بالقرب من بحيرة الظلام
على قارب أسود
ونحو الضفة الأخرى قضى المحبون،
أو من نحو المجدل
المستجد ألوان الزنابق
تقرع خطى إليس
مختفيات تحت السنديان،
أه للفتى، وجهه
تؤلفه الأدمع الشفافة
من الأطياف المظلمات،
والصاعقة متعرجة تضيء صدغه،

البارد دائماً
حين العاصفة في الربيع تزار
على الأكم حيث الأخضر يجيء،

(2)

سِرِّيَّات هُنَّ الغابات الخضراء في بلادنا،
مَوْجُ البلور
يموت عند قدم الجدران الهاويات
وفي منامنا بكيناً
بخطونا المرتعد
ويممنا مَجْدَل أشواك
موسيقىاتٍ عند المساء بالصيف
وهْدَوُ الكروم المقدس
التي بعيداً تغرب بالشعاع
الأطياف منذ اللحظة في حَشَا الظلام البارد، نسورُ
موجات، السرّ، شعاع قمرٍ يَسْدُل من التحزين الندوب
الأرجوانيات،

أهٍ للمدن العظيّمات
وجميعهنّ أنشأتهنّ الحجارة في السّهول!
أخْرَسَ يمضي
من ليس له وطن
السّواد في الأجبّه، مع الهبوب أشجار الأكم العاريات،
واها! أنتم هنالك في الأطياف،
مفقودات أيّها الأنهر!

وعظيماً يهيمن الخَوْفُ
مَقت المساء الأُحمر
في غَمَامِ العَوَاصِفِ،
أَيُّهَا الشُّعُوبُ المَلَقَاةُ الموتِ!
مَوْجُ شَاحِبٍ
على ضِفَّةِ الظُّلُمَاتِ يَنْقُصُ
والأنجُمُ تَهْوِي.

سَنة

دَاكِنَة وَسَاكِنَة، الطَّفُولَة، تحت اخضِرَار السَّرْوِ تمرع
عذوبة نظرة شاحبة وزرقاء؛ الرّاحَة، ذَهَب،
قَاتِم ذِيَاكَ الَّذِي يَخْلِبُهُ رِيحَان البنفسج؛ اهتزاز السَّنَابِل
في المساء، البذور والكآبة ذات الأطياف المذهبات،
صَانِع الأخشاب يصقل العَارِضَة؛ وفي أعماق الوادي
ذي الغروب يدور الطّاحون؛ وعند شجرة البندق بين
الأوراقه يمتدّ فمٌ قرمزيّ، منحني، هذا الأحمر، على
أمواه صامتات، إِنَّهُ الرَّجُل، خَفِيّ هو الخريف، روح
الغَابَة.

غمامٌ ذهبيّ يتبعه المتوحّد، آخر طفل طيف أسود،
هزيعٌ في غرفة الحَجَر؛ وتحت السَّرْو العتيق اقتبل
النَّبْع ليل الصُّور المَبْكِيَّات؛
عَيْن ذَهَب الأصول، صَبْر المنتهى القاتم.

الصَّيفُ الَّذِي وَلَّى

الصَّيفُ الأخضر لا شيء إلا الخفاء، شفافية وجهك،
بحيرة المساء، ماتت فيها الأزاهر نداء شحرورٍ مذعور،
أمل الحياة الخادع، في البيت
تجهّز السنونوة بالوداع، والشمس تغور في الأكمات؛
الليل يؤذن للأنجُم بالرحيل،
صمّت الأكواخ؛ ومن حولها
حفيف الغابات المهجورات، ليحدّ بك الآن أيّها الحشا
حُبُّ أجَم، على النائمة المطمئنة
الصَّيفُ الأخضر لا شيء إلا الخفاء
وفي الظلّمة الفضية
تقرع خطى الغريب،
ليت في الدّرب تستطيع البهْم
الزّرقاء أن تحلم
بعهود الرّوح النّقيات تداولن عُمره!

لَيْلُ شتاء

سقط الثلج، وبعد منتصف الليل مولعاً بالنبيل
الأصهب، تنأى عن حلقة الرّجال الغامضة، الشعلة
الحمراء في منزلهم، يَا للظلمات!
أسود الجليد، الأرض قاسية، ومُرّ مذاق الهواء،
وأنجمك تغور على علامات شرور، خطاك وقد غدت من
حجارة، تضرب في مدى الطّمي حيث تمضي، مستدير
العينين، مثل جنديّ يقتحم حصناً منعزلاً، إلى الأمام!
مُرّان، الثلج والقمر!
ذئبٌ أحمر يذبحه ملاك، ساقاك تمضيان وحفيفهما
مشابه الجليد الأزرق وابتسام حُزنٍ متكبرٍ يجمد وجهك
وجبهتك الشاحبة للذات الصّقيع،
أو أنّه يتحدّب بصمتٍ على وَسَن خندق امّحى في عُدّته
الخشبيّة، صقيعٌ ودُخان، بَرّة أنجمٍ بيضاء تُشبّ
كتفّيك تحت وطأها، وعُقبان الآله تُلْسِب قلبك المعدنيّ،
أه لعلوّ الحَجَر، برقّة ينحلّ الجَسَد البارد وفي الثلج
الفضيّ، يذوب منسيّاً،
أسود هو النّعاس، والآخرين على مهلٍ يتبع جريان
الأنجم في الجليد،

وعند اليقظة تدقّ الأجراس في القرية، وبياب الشرق
انبرى في الفضة النهارُ الوردِيّ.

لَوْعَة

حين القيّارة ترنّم الفضة في بنان أورفيه
وتبكي في حديقة المساء المائتة
من أنت، ترقدن بهدوء عند قدّم الأشجار؟
التأسي يقتبل من قصب الخريف من البحيرة الزرقاء
ويمضي تحت الغاب في الأخضر
غائراً مع طيف الأخت،
الحب القاتم
لسليل وحشي
يأبق منها النهار على عجالات
الذهب والحفيف،
ليل نائم،
تحت أسود الصنوبر
ذئبان مجمدان في الضمة
جمعا دمهما؛ كان ذلك ذهباً
هذا الغمام المنحل فوق الدرب
سرّ الطفولة المصطبر،
واللقيا تُصنع من هذي الجثة الهشة في بحيرة تريتون
في شعرها المشابه الزنايق الناعسة

تصدّع إذن، هام البرود، إنته!
لأنّ دائماً بهما أزرَق يتأخّر
في منتصف نهار الأشجار
ذِيَاكَ الَّذِي عينه ترصد
وتحرس هذي الدروب السوداء،
في الفؤاد أَلحانه اللَّيلِيَّات، جنونه اللَّطيفِ،
أم أنّ ذاك كَانَ شروداً مُوجِشاً
الأنغام المتوافقات المرنّات
عند قَدَمَيَّ إِجماد التّائبة
في مدينة الحَجَر.

الشّمس

كلّ يوم تطلع الشمس من وراء الأكم،
ها هو الجَمال: الغاب، الحيوان المغبرّ
الانسان، صيَّاد أو راع .
محمومٌ يشرب في البحيرة الخضراء السمك .
تحت السّماء المستديرة
الصيَّاد يمضي بدون ضجيج في قاربه الأزرق .
على مهلٍ ينضج العنب، ينضج القمح،
وحين المساء يدنو بصمتٍ
نكون على بيّنة من خير، بعضه، والشرّ،
حين يحلّ المساء
المسافر يرفع بسكونٍ هديه
المثقلات
الشمس في سكّ الوادي إلى أفول.

تَجَلَّ

حينَ المساء يغدو خفياً
يغادركَ وَجْهٌ أَزْرَقُ،
في شجر التّمور يرنّم عصفورٌ صغير،
رَاهِبٌ يَضْمُ
بعذوبةٍ يديه المائتتين،
ملاك أبيض يحلّ على مريم لرؤيتها،
الليل المتوّج
بالبنفسج، بالسّنابل وبالعناقيد
الأرجوانيات
إنّها سنّة الرّائي،
عند قدّميكَ
تفتح قبور الأموات
حين تريحين الجبهة بين يديكَ الفضيّتين
خريفيّ
وقمر هاديء مُجمد عند شفّتيكَ
نشيد الصّاعق يرنّحه الأفيون
زهرة زرقاء
تنشيد بخفضٍ في الحَجَرِ الذّابلِ.

مصطلحات

نظراً للصعوبة التي تعترض الترجمة الدقيقة للمصطلح الفلسفي الذي يستخدمه هايدغر وللجهد الإشتقاقي الكبير الذي يبذله مترجموه إلى الفرنسية؛ ينبغي أن نشير إلى المصطلحات المفصلية التي تتردد باستمرار في مقاربتة لشعر تراكل وهولدرلن. لذلك كان إقتراحنا الترجمات التالية:

| | | |
|-------------------|---|------------------|
| (la) parole | : | الكلام |
| (le) parler | : | التكلم |
| (le) parlé | : | المُتكلم |
| (la) situation | : | الحال |
| (le) site | : | الموضع |
| (le) dit poétique | : | قول شعري |
| (la) dite | : | المقال |
| (la) monstre | : | البيان |
| (le) dit | : | المقول |
| (le) dis - cédé | : | المُفرد |
| (le) dis - cès | : | الإفراد |
| (le) déploiement | : | البسط - الانتشار |
| (le) être | : | وجود |

| | | |
|----------------|---|----------------|
| (l') être - là | : | وجود في العالم |
| (l') étant | : | موجود |
| (l') avent | : | مَقْدَم |

وقد إعتمدنا في معظم الأحيان على التبريرات المطوّلة للمتّرجمين الفرنسيين لإستخدامهم بعض المصطلحات التي تنتمي إلى اللاتينية أو الفرنسية القديمة لإفادة المعنى الذي يستخدمه هايدغر، والذي لا نستطيع أن نقول إنّه المعنى البديهي في ما هو شائع.

فهرس المحتويات

حول شعر جورج تراكل

- الكلام 7
- الكلام في عنصر القصيدة 21
- السبيل نحو الكلام ... 35

حول شعر هولدرلن

- هولدرلن وجوهر الشعر 53
- كما في يوم عيد 69
- الأرض والسماء في شعر هولدرلن .. 85
- القصيدة 101
- مختار من شعر هولدرلن 109
- مختار من جورج تراكل 145
- مصطلحات 179

حين يهطل الثلج على النافذة
وحين، طويلاً، يقرع جرس المساء،
لكثرة من البشر تكون المائدة جاهزة
والبيت مهياً وملأناً.

ثمّة من يكون على سفر
يصل إلى الباب عبر الدروب المظلمة
ذهباً تزهر شجرة الرحمات
التي تلدها الأرض من نسغها الطري.
أيها المسافر أدخل بدعة
الآلم حجّر العتبة،
هنا في الضوء الخالص، يشع
على الطاولة، خبز ونبيد.

(جورج تراكل)

«لكنّ بما أنّها على هذا القدر من القرب، الآلهة الحاضر،
ينبغي أن أكون كما لو أنّها بعيدة، وغامضاً بين الغيوم
ينبغي أن يتراءى لي اسمها، فقط قبل أن يضيء
الصباح، قبل أن تلتهب الحياة عند الظهيرة
اسمّيها لنفسي بصمت، لكي تكون للشاعر
حصته، ولكن حين يهبط النور السماوي
أجدّ النور القديم في رأسي وأقول - برغم ذلك، تُزهر».

(هولدرلن)

